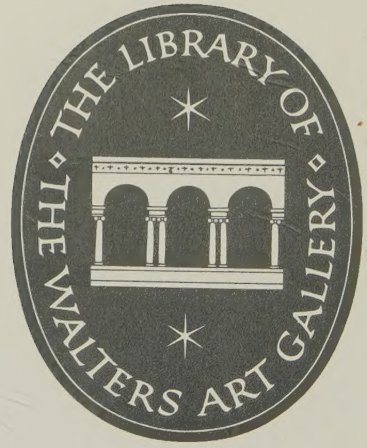
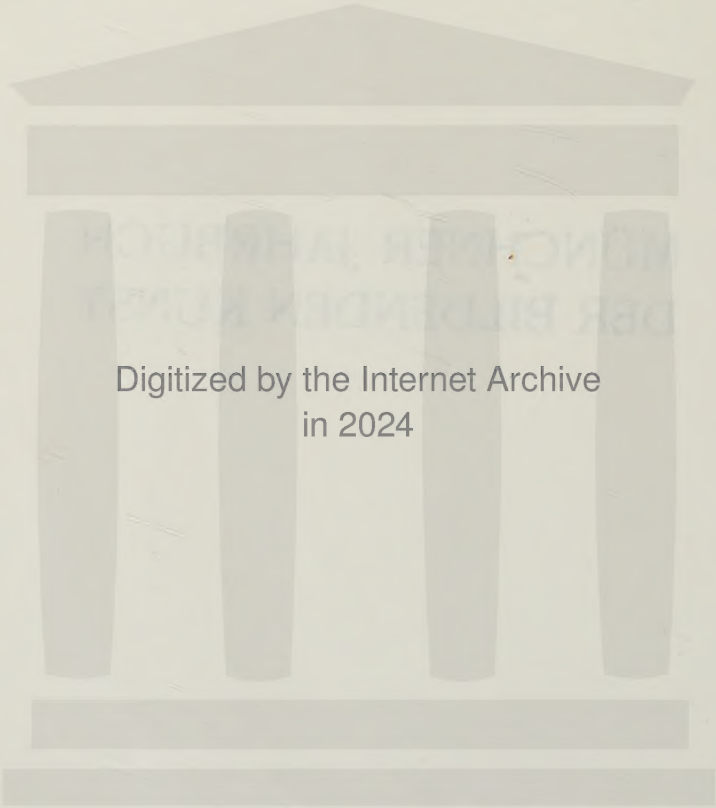
UNIVERSITY OF ARIZONA
39001003076034



Presented by
Johnson Reprint
Corporation

MÜNCHNER JAHRBUCH DER BILDENDEN KUNST



Digitized by the Internet Archive
in 2024

https://archive.org/details/munchnerjahrbuch0005unse

3
M9
v.5
1910

MÜNCHNER JAHRBUCH DER BILDENDEN KUNST

UNTER MITWIRKUNG DER VORSTÄNDE DER STAATLICHEN KUNSTSAMMLUNGEN HERAUSGEGEBEN VON LUDWIG VON BUERKEL, HUGO VON TSCHUDI, HANS STEGMANN, PAUL WOLTERS

1910 I. HALBBAND

OFFIZIELLES ORGAN DES BAYERISCHEN VEREINS DER KUNSTFREUNDE (MUSEUMSVEREIN) UND DER MÜNCHNER KUNSTWISSENSCHAFTLICHEN GESELLSCHAFT

VERLAG VON GEORG D. W. CALLWEY
IN MÜNCHEN

JOHNSON REPRINT CORPORATION
111 Fifth Avenue, New York, N.Y. 10003

JOHNSON REPRINT COMPANY LTD.
Berkeley Square House, London, W1X6BA

Reprint of the edition originally published by Knorr & Hirth GmbH Munchen. All rights, including translation rights, reserved Carl Haile, Munchen.

Copyright 1910

011454
June 15, 1971

First reprinting 1970, Johnson Reprint Corporation

Printed in the United States of America

INHALTSVERZEICHNIS

Seite

Griechische Bronzestatuette eines nackten Mädchens im Münchner Antiquarium von Johannes Sieveking mit 1 Gravüre, 1 Tafel und 6 Textillustrationen 1

Über einige unechte Werke Michelangelos von Alois Grünwald, mit 2 Gravüren, 4 Tafeln und 29 Textillustrationen 11

Über die Gemälde in der S. Michaelshofkirche von Ludwig Zottmann, mit 8 Textillustrationen 71

Gemälde aus der Sammlung des Univ.-Professors Dr. Fr. Wilhelm von Bissing von Hermann Nasse, I. Teil mit 1 Tafel und 14 Textillustrationen . . . 94

Berichte der Hof- und Staats-Sammlungen:

K. Ethnographisches Museum von Lucian Scherman und Walter Lehmann, mit 29 Textillustrationen 115

Münzkabinett von Georg Habich, mit 3 Lichtdrucktafeln und 11 Textillustrationen 131

K. Antiquarium 1909 von Johannes Sieveking, mit 8 Textillustrationen . . 138

K. Glyptothek und Skulpturensammlung des Staates 1909, II von Paul Wolters, mit 3 Textillustrationen 142

K. Museum für Abgüsse klassischer Bildwerke 1909 von Paul Wolters, mit 1 Textillustration 145

INHALTSVERZEICHNIS

SEITE

DAS KUNSTGESCHICHTLICHE MUSEUM DER UNIVERSITÄT WÜRZBURG VON HEINRICH BULLE / Mit 1 Tafel und 10 Textillustrationen 147

HANS BÖBLINGERS ENTWURF ZUM TURM DER ESSLINGER FRAUENKIRCHE IM BAYERISCHEN NATIONALMUSEUM VON HANS KLAIBER Mit 1 Textillustration 163

EIN GRABMALSENTWURF VON HANS MULTSCHER IM BAYERISCHEN NATIONALMUSEUM VON K. FR. LEONHARDT / Mit 1 Gravüre und 6 Textillustrationen 169

DIE SAMMLUNG TUCHER / II. SKULPTUREN UND KUNSTGEWERBE VON EDMUND WILHELM BRAUN IN TROPPAU / Mit 1 Gravüre und 43 Textillustrationen 179

DIE AUSSTELLUNG MOHAMMEDANISCHER KUNST MÜNCHEN 1910 VON ERNST KÜHNEL / Mit 1 Kohledruck und 32 Textillustrationen . . 209

PHILIPP OTTO RUNGE UND KLOPSTOCK VON UHDE-BERNAYS 252

BERICHTE DER STAATLICHEN SAMMLUNGEN UND DER KUNSTWISSENSCHAFTLICHEN GESELLSCHAFT IN MÜNCHEN

BERICHT ÜBER DIE VERWALTUNG IM JAHRE 1909 UND NEUERWERBUNGEN IN DER 2. HÄLFTE DES JAHRES 1909 DES BAYERISCHEN NATIONALMUSEUMS / Mit 12 Textillustrationen 271

DIE ERWERBUNGEN DER KGL. GRAPHISCHEN SAMMLUNG IM JAHRE 1909 / MITGETEILT VON HEINRICH PALLMANN 278

MITTEILUNGEN DER KGL. HOF- UND STAATSBIBLIOTHEK (HANDSCHRIFTENABTEILUNG) VON GEORG LEIDINGER 284

SITZUNGEN DER KUNSTWISSENSCHAFTLICHEN GESELLSCHAFT IN MÜNCHEN 1909—10 285

BRONZESTATUETTE IM MÜNCHNER ANTIQUARIUM

GRIECHISCHE BRONZESTATUETTE EINES NACKTEN MÄDCHENS IM MÜNCHNER ANTIQUARIUM

VON JOHANNES SIEVEKING.

Die Abteilung der Bronzen im Münchner Antiquarium steht seit einiger Zeit im Zeichen des Glücksterns. Bei seiner Neuordnung der Sammlung entdeckte Furtwängler unter den sogenannten Renaissancebronzen den großartigen Porträtkopf des römischen Kaisers Maximinus, vor kurzem erst konnte ich an dieser Stelle den herrlichen, vom bayerischen Verein der Kunstfreunde als Leihgabe gestifteten altjonischen Volutenkrater eingehend würdigen, jetzt ist dank dem besonderen Entgegenkommen des bayerischen Kultusministeriums die Erwerbung einer figürlichen Bronze allerersten Ranges, eines griechischen Originalwerkes der höchsten Blütezeit gelungen.[1]) Dieser Zuwachs bedeutet für unsere Sammlung insofern ein Ereignis, als unter den Bronzestatuetten bisher nur ältere, griechisch-etruskische und römische Arbeiten, zu denen auch der berühmte Zeus gehört, gut vertreten waren.

Die 25 cm hohe Figur ist nicht sehr weit von Saloniki auf dem Gebiet der antiken Stadt Beroea in Makedonien gefunden worden und kam im vergangenen Jahre in den Kunsthandel. Leider fehlen ihr beide Arme, die besonders gegossen und angelötet waren; die Anschlußränder sind zu diesem Zwecke etwas breit gehämmert, im übrigen ist die Bronze sehr dünn gegossen, in der rechten Kniekehle z. B. beträgt ihre Stärke, wie ein dort befindliches Loch zeigt, kaum einen Millimeter. Unter der rechten Fußferse, die ebenso wie der Ballen leicht abgeplattet ist, befand sich ein zur Befestigung der Figur auf ihrer Basis dienendes, kreisrundes Loch von $1^1/_2$ Millimeter Durchmesser, das jetzt bei der modernen Aufstellung etwas vergrößert worden ist.

Der Erhaltungszustand der Statuette weist Ungleichheiten auf, die Rückseite ist bis auf das oben erwähnte Loch ganz unversehrt und zeigt ebenso wie die rechte Kopfhälfte eine wundervolle tiefdunkle, schwarzgrüne Patina. Nur an den beiden Oberschenkeln und der linken Hüfte leuchtet in Folge von leichter Abscheuerung das goldgelbe Metall heraus. Die glatte, glänzende Oberfläche ist die Folge einer gründlichen, auf den Guß erfolgten Nachziselierung, die bei den

[1]) Kurz besprochen von mir im Cicerone I, S. 738. Abgüsse sind durch das Münchner Antiquarium zu beziehen.

griechischen Originalbronzen der Blütezeit Regel ist und durch die erst eine so vollendete Körpermodellierung wie die unserer Figur erreicht werden konnte. Sie zeigt sich außerdem in der scharfen Ausarbeitung der Augen und Ohrmuscheln, in den feinen Haarlinien, in den klaren Falten der Kopfhaube und der Gravierung der Haubenbänder-Enden. Auf der Rückseite bezeugen zahlreiche, sehr subtil eingesetzte, kleine, rechteckige Flicken, welche die Gußfehler beseitigten, die liebevolle Sorgfalt, die auf die Fertigstellung der Bronze verwandt ist. Die Vorderseite des Körpers und die linke Kopfhälfte sind durch Oxydation stark mitgenommen. Vorstehende Partien, wie Brüste, Nase und Lippen haben an ihrer Oberfläche sehr gelitten, das linke Ohrläppchen fehlt ganz, und auch auf den Oberschenkeln sind Vertiefungen eingefressen. Ferner haben sich an vielen Stellen Erhöhungen in Gestalt teils grüner, teils kupferroter Wucherungen gebildet. An zwei Stellen, unter der Brust und auf der linken Wange, wo sie vermutlich besonders stark hervortraten, sind diese Wucherungen modern geglättet worden, unter der Brust wurde hierdurch die Körpermodellierung beeinträchtigt, es ist eine unnatürliche Schwellung entstanden. In den Augen haben sich noch die Silberfüllungen mit den kreisrunden Löchern für die jetzt fehlenden Pupillen erhalten, die dem Blick sprechendes Leben verleihen und ebenso wie die sorgfältige Nachziselierung eine Eigenart griechischer Bronzen sind. Auch an den beiden Enden der Haubenbänder vorne auf dem Kopf ist je ein silberner Streifen eingelegt.

Das Motiv der ruhig dastehenden Figur ist wundervoll in seiner Einfachheit und der Geschlossenheit der Linienführung. Der Körper ruht auf dem rechten Fuß, der mit voller Sohle aufsteht, während der andere, ganz leicht zurückgestellt und ein wenig mehr nach auswärts gedreht, nur mit dem Ballen und den Zehenspitzen den Boden berührt, wodurch sich eine enge Beinstellung mit vorgebogenem linken Knie ergibt. Die rechte Hüfte ladet sehr stark aus, die linke Schulter ist gehoben, der Kopf wendet sich scharf zur rechten Seite, so daß das fast ganz in der Reliefebene des Körpers liegende Gesicht bei einer Vorderansicht der Figur im Profil erscheint. Außerdem ist der Kopf geneigt und der Blick haftet am Boden.

Wie sind die Arme der Bronze zu ergänzen? Über die Haltung des linken gibt der Körper selbst genügenden Aufschluß. Die schräge Linie seines Contours erweckt den Eindruck, als falle der Körper auf die Seite, sie verlangt daher gebieterisch nach dem Gegengewicht einer Senkrechten, die nur ein Pfeiler gewesen sein kann, auf dem sich der Arm aufstützte, wozu auch die erhobene Schulter stimmt. Nach der ungebrochenen Körperlinie zu schließen, war es ein niedriger Pfeiler, also der Arm gestreckt, etwa wie bei dem polykletischen „Narziss“ (Abb. 6). Der rechte Armansatz verläuft sehr ausgesprochen nach hinten, aber er liegt gleichzeitig am Körper an, so daß die Hand nicht in die Hüfte eingestemmt sein oder auf dem Rücken aufliegen konnte, vielmehr wird der Unterarm nach vorne zu erhoben gewesen sein.

Diese aus der Figur selbst erschlossene Ergänzung der Arme wird bestätigt durch die Darstellung auf einer schönen antiken Glaspaste in Berlin, die ich in

Abb. 1 nach Furtwänglers Gemmenwerk[2]) wiedergebe, aber im umgekehrten Bilde, also nicht wie sie der Abdruck, sondern wie sie das vertiefte Original zeigt. Eine überraschend übereinstimmende Schöpfung tritt uns hier entgegen, nur das linke Bein ist ein wenig mehr zur Seite gesetzt und die Haube fehlt, im übrigen wiederholt sich das Körpermotiv und die Kopfhaltung genau. Der gestreckte linke Arm stützt sich auf einen Pfeiler, die Hand hält hier ein Gewandstück fest, das hinter dem Körper her von dem rechten Unterarm emporgezogen wird. Neben der Figur steht am Boden ein Waschbecken, auf welches ihr Blick gerichtet ist. Ebenso werden wir uns nun auch unsere Statuette, von deren Typus das Bild der Paste wahrscheinlich direkt abhängt, vervollständigt zu denken haben; das Gewand, das mit den Armen und dem Pfeiler zusammenhängend, jetzt verloren ist, ohne daß es Spuren an dem Körper hinterlassen hat, muß für diesen einst einen sehr wirksamen Hintergrund gebildet haben. Auch das Waschbecken werden wir bei unserer Bronze voraussetzen, es motiviert zu gut den seitwärts zu Boden gesenkten Blick der dargestellten Person, die ihre eigenen Reize in dem Wasser mit Wohlgefallen sich widerspiegeln sieht.

Abb. 1

Es ist keine Göttin, nicht Aphrodite, sondern ein sterbliches Mädchen, das sich zum Bade rüstet. Dafür spricht die Form der Haube und die überaus zierliche Frisur, auch wohl der Ohrschmuck, der durch das große runde Loch in dem erhaltenen rechten Ohrläppchen erwiesen wird. Die Haube ist in wundervoll natürlicher Faltengebung, die allein einen Künstler ersten Ranges verrät, auf dem Kopfe turbanartig zurechtgelegt; die ihre Ausläufer bildenden zwei Bänder kreuzen sich im Nacken, laufen straff angezogen auf den Seiten des Kopfes herum und sind über der Stirn zu einem Knoten verschlungen, von dem aus sie in zierlichen Fransen, die an den erwähnten Silbereinlagen beginnen, endigen. Unter dem Knoten schiebt sich der Stoff der Haube noch einmal zu einer Falte zusammen, eine reizende Unregelmässigkeit, die sehr wirksam mit dem regelmäßig gescheitelten Haar kontrastiert. Von diesem läßt die Haube auf der Stirn je einen von der Scheitelung zum Ohr laufenden Streifen frei, auf dem die einzelnen Haarsträhne in entzückend feiner Ziselierung angegeben sind. Außerdem schieben sich im Nacken zwei Haarwülste unter der Haube vor, von denen aus einzelne kleine Löckchen mit gedrehten Enden sich loslösen und auf den Hals fallen. Zwei weitere dieser Art und zwar ganz besonders zierlich angeordnet und ausgearbeitet, werden vor den Ohren auf der Wange sichtbar. (Abb. 2.)

Daß die griechischen Frauen sich beim Baden gerne der Kopfhauben zum Schutze der Haare gegen das Wasser bedienten, bezeugen Vasenbilder; viele charakteristische Beispiele hiefür sind in der kürzlich erschienenen, Aus dem antiken Badewesen betitelten Schrift von Sudhoff abgebildet. Die Haube ist

[2]) Antike Gemmen, Tafel 36, 25. Durch die Freundlichkeit R. Zahn's liegt mir ein Abdruck dieser Paste sowie einer zweiten (Furtwängler, Berliner Gemmenkatalog Nr. 6222) vor, die das gleiche Gemmenoriginal in weniger scharfem Abguß wiedergibt.

also ein weiterer Beweis für die Richtigkeit einer Ergänzung unserer Bronzefigur nach der Berliner Paste als einer sich zum Bade Rüstenden.

Ist dieses badende Mädchen als Genrefigur aufzufassen, als typische Verkörperung einer alltäglichen Handlung, oder liegt ihm ein individuellerer Vorwurf zu Grunde? Zur Beantwortung dieser Frage ist vorerst ein Versuch nötig, die Entstehungszeit des Werkes und den Kunstkreis, dem es angehört, näher zu bestimmen.

In die Augen fallend ist bei unserer Figur zunächst eine gewisse Gebundenheit in der Beinstellung, die nicht direkt durch das Motiv bedingt ist. Sie steht in dieser Hinsicht etwa in der Mitte zwischen der esquilinischen Venus, die noch ganz geschlossene Füße hat und der Knidierin des Praxiteles, deren Stellung eine mehr gelockerte ist. Vergleichen wir die Proportionen und die Körperbildung der Bronze mit jenen beiden nackten Frauenfiguren, von denen die eine gegen die Mitte des 5., die andere gegen die Mitte des 4. Jahrhunderts v. Chr. entstanden ist, so ergibt sich ein ähnliches Verhältnis. Sie hat nicht mehr die gedrungenen Proportionen der esquilinischen Venus, die im Verhältnis zu den schmalen Hüften übermäßig breite Brust, aber auch nicht die flächenhafte Breitenentwicklung der knidischen Aphrodite, vor allem nicht ihre starke Beckenbildung. Der an der esquilinischen Venus so auffällige Naturalismus in der Wiedergabe von Haut, Fleisch und Fettpolstern, der auch in der von Furtwängler[3]) dem gleichen Meister zugeteilten neuen Niobide vorherrscht, ist an der Münchener Statuette gemildert, die Behandlung des Körpers ist knapper und straffer geworden, aber auf der andern Seite ist gegenüber der Knidierin ein schärferes Hervorheben der Körperstruktur bemerkbar und eine stärkere Betonung von Detailerscheinungen der Oberfläche, die mehr an jene älteren Werke anklingt.

Abb. 2

Aus diesen Beobachtungen ergibt sich für mich der Schluß, daß die Bronze noch ins 5. Jahrhundert v. Chr. gehören muß. Als weiterer Grund hiefür läßt sich anführen, daß die Figur trotz allseitiger, glänzender Durchmodellierung nur auf eine Ansicht berechnet ist, bei der Körper, Kopf und Extremitäten reliefartig in einer Fläche zu liegen scheinen. In erster Linie entscheidend aber ist der Kopf mit seinen strengen Gesichtszügen, die nichts von dem Sentiment des,

[3]) Sitzungsber. d. bayer. Akad. d. W. 1907. S. 217.

4. Jahrhunderts, wie es schon in dem Ausdruck der Eirene des Kephisodot sich findet, verraten, und mit der schlichten Linienführung der Stirnhaare und den gedrehten Löckchen. Auch die Haube ist bei aller Meisterschaft in Anlage und Ausführung wohltuend einfach gehalten.

Mit dieser Datierung einer nackten weiblichen Figur, die trotz einer gewissen Herbheit der Form doch schon dem freien Stil angehört, in das 5. Jahrhundert komme ich allerdings in Konflikt mit der herrschenden Ansicht, nach welcher das Ideal des nackten Frauenkörpers erst im 4. Jahrhundert durch Praxiteles in die Rundplastik eingeführt worden ist. Schon Furtwängler[4]) hat diese „Schulmeinung", die er selbst früher vertrat, als irrig abgelehnt, aber ganz neuerdings ist sie wieder von F. Noack in einer geistreichen Skizze über das Gewandproblem in der griechischen Kunstentwicklung[5]) von neuen Gesichtspunkten aus verteidigt worden. Nach ihm hat es im 5. Jahrhundert keine Entwicklung des weiblichen Aktes gegeben, die mit der des männlichen Idealtypus zu vergleichen wäre und zwar hauptsächlich darum, weil das Leben dort dem Künstler nicht so entgegenkommend war wie hier, sondern das Studium und die Erfassung des Frauenkörpers vollzog sich unter dem Gewande, aus dem er im 4. Jahrhundert sich plötzlich in höchster Vollendung herauslöste. Werke wie die esquilinische Venus und die Niobide sind für Noack kühne Versuche eines an der Schwelle der freien Kunst stehenden, naturalistischen Meisters, denen keine Schule beschieden war.

Daß die Palästra der Ausbildung des nackten männlichen Idealtypus in der Kunst ganz besonders günstig war, ist klar; immerhin wurden in der Peloponnes die gymnastischen Übungen auch auf das weibliche Geschlecht ausgedehnt, in Sparta tanzten die Mädchen bei Götterfesten nackt in der Öffentlichkeit. Außerdem bietet der männliche Körper dem Künstler sicherlich ein komplizierteres und darum reizvolleres Problem, aber trotzdem hat sich der nackte weibliche Körper in der Plastik des 5. Jahrhunderts nicht ausschließlich unter der Hülle des sich anschmiegenden Gewandes entwickelt, sondern analog der männlichen Gestalt. Es sind uns mehr nackte, weibliche Figuren aus dem 5. Jahrhundert erhalten, als man gewöhnlich annimmt, wenn auch ihre Zahl aus den angeführten Gründen in keinem Verhältnis zu der der männlichen steht, aber die „Schulmeinung" hinderte uns bis jetzt, sie zu erkennen.

Ich will hier nur auf zwei Werke aufmerksam machen, die in näherem Zusammenhang mit unserer Bronze stehen; eine genauere Untersuchung nach dieser Richtung hin wird die Zahl der Beispiele sicher leicht vermehren können. Furtwängler[6]) hat den wundervollen weiblichen Torso in Neapel (Abb. 3) dem Euphranor zugeschrieben, einem Künstler des 4. Jahrhunderts, der nach seinen Untersuchungen besonders gern peloponnesische Typen des 5. Jahrhunderts benutzt hat. Offenbar bestimmten die älteren, aus dem 4. Jahrhundert herausfallenden,

[4]) a. a. O. S. 217.

[5]) Neue Jahrb. für die klass. Altert. XXIII, S. 233 ff.

[6]) Furtwängler, Meisterwerke S. 592. Guida del museo di Napoli 294. Friederichs-Wolters 1468. Bulle, Der schöne Mensch im Altertum, Taf. 176.

stilistischen Elemente Furtwängler bei dieser gezwungenen Zuteilung des Werkes; es gehört vielmehr noch dem 5. Jahrhundert an und ist in Motiv und Stil eng verwandt mit unserer Statuette. Das Original war vermutlich ebenfalls Bronze, die Übertragung in den Marmor hat etwas mehr Weichheit in die Arbeit hineingetragen. Die Linke war in die Seite gestützt, auf dem Unterarm lag ein Gewandstück auf. Auch hier zeigt sich der Knidierin gegenüber wieder ein größerer Naturalismus in der Behandlung der Oberfläche.

Abb. 3.

Ebenfalls Furtwängler[7]) hat auf eine Marmorstatuette der Sammlung de Clercq in Paris zum ersten Mal aufmerksam gemacht, als auf ein ganz hervorragend schönes Werk griechischer Kunst (Abb. 4). Es ist eine nackte weibliche Figur, die sich eine Binde um das Haupt legt, deren Enden beide Hände halten. Der Kopf ist eine Verkleinerung einer in vielen Wiederholungen erhaltenen Schöpfung des 5. Jahrhunderts, in der Furtwängler eine Aphrodite aus der Spätzeit des Phidias vermutet, deren wahrscheinlich bekleideter Körper uns bis jezt leider nicht bekannt ist. In dem Körper der Statuette erkennt Furtwängler auch eine ausgesprochene Formgebung des 5. Jahrhunderts und zwar polykletischen Stils, aber trotzdem hält er das ganze Werk für einen Pasticcio der hellenistischen Zeit. Diese Annahme hat zweifellos wieder etwas gekünsteltes; das Original des Marmors, das vermutlich eine Bronzestatuette war und des als Stütze dienenden Gefäßes mit dem daraufliegenden

[7]) Meisterwerke S. 100. Helbings Monatsber. über Kunstwissenschaft I (1900) S. 178. Die Statuette ist jetzt abgebildet, Collection de Clercq IV, Tafel 3, danach unsere Abbildung.

Gewande entbehrte, gehört einfach in die zweite Hälfte des 5. Jahrhunderts und verwendet für ein neues Körpermotiv einen etwas älteren berühmten Kopftypus. Daß die Verkleinerung eines solchen in jener Zeit nichts außergewöhnliches war, beweist ein kleiner Terrakottakopf des 5. Jahrhunderts, der trotz leichter Variation

Abb. 4

unverkennbar die gleiche Schöpfung wiedergibt. Ich gebe hier sein Bild nach einem Abguß, der aus Furtwänglers Nachlaß stammt, leider ist mir unbekannt, wo sich das Original befindet. (Abb. 5). In Körperhaltung und Stilbehandlung berührt sich die Statuette de Clercq wieder nahe mit unserer Bronze, es wiederholt sich auch hier das Motiv des nach hinten gehenden rechten Armes mit der erhobenen Hand.

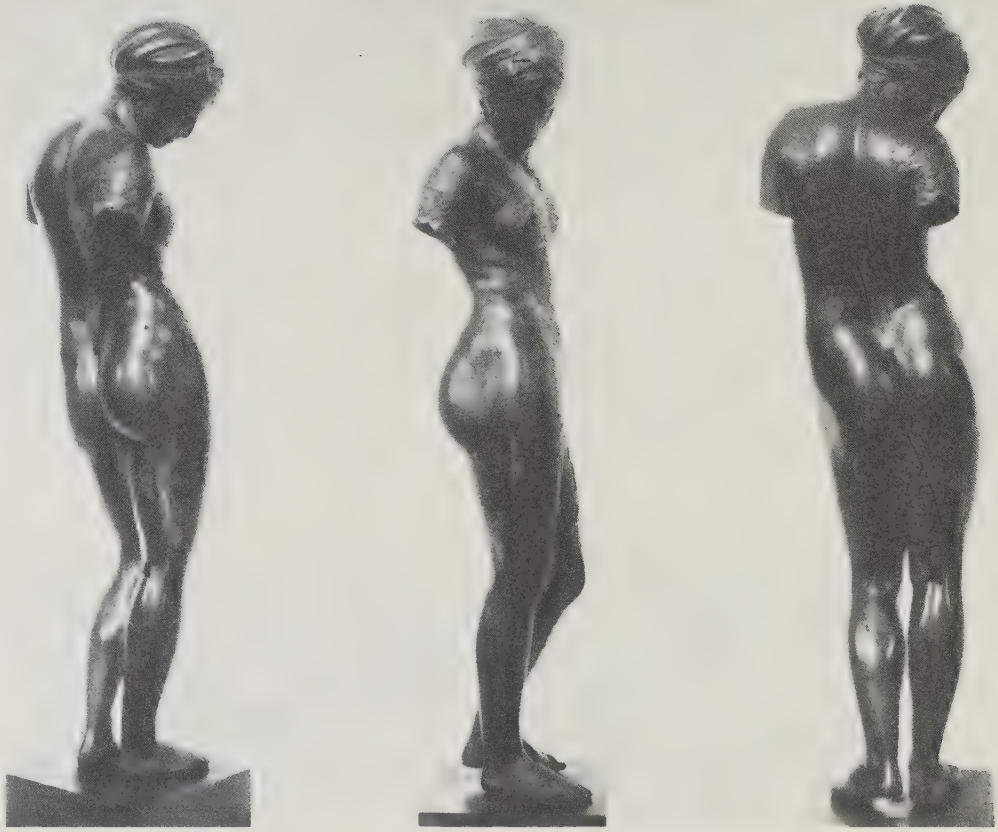
Wir haben somit wenigstens zwei nackte, weibliche Figuren, die dem Ende des 5. Jahrhunderts angehören und untereinander stilverwandt sind, dem Münchner badenden Mädchen vergleichen können und fragen nun, welcher Schule diese kleine Gruppe angehört.

Den Aphroditetorso in Neapel bildet Furtwängler[8]) als weibliches Gegenstück zu der von ihm für den Paris des Euphranor erklärten Statue in Lansdowne ab, welch letzterer nach ihm von Polyklet, speziell dem polykletischen sog. Narziss beeinflußt ist. Dasselbe Resultat ergibt sich also auch für den weiblichen Torso. Ebenso hat Furtwängler, wie schon erwähnt, den Körper der Statuette de Clercq mit Polyklet in Verbindung gebracht, er schließt sich nach ihm eng an den Diadumenos des Meisters an. Bei unserer Statuette

Abb. 5

habe ich bereits auf die straffe Behandlung des Fleisches, verbunden mit einem diskret gehaltenen Naturalismus hingewiesen, es ist ein durch sorgfältige Pflege kräftig ausgebildeter Körper, ein Gegenstück zum männlichen Athletenideal. Der Hauptreiz der Schöpfung liegt auf formalem Gebiet; sie wirkt in erster Linie durch die vollendeten Proportionen und die wundervollen Umrißlinien. Das weist auf peloponnesische Kunst hin und insbesondere auf den großen Meister der Form auf Polyklet. Die Grundlage der Figur bildet noch der altargivische Kanon, wie er sich im Münchner „König“[9]) darstellt mit der ausgebogenen Hüfte und dem erhobenen Unterarm auf der Standbeinseite und dem in dieser Richtung gesenkten Kopf. Das lange, schmale Gesicht mit den strengen Zügen und ebenso die Haarbehandlung sind noch durchaus abhängig von einem älteren peloponnesischen

[8]) Masterpieces S. 358.
[9]) Furtwängler, Glyptothek 295.



BRONZESTATUETTE IM MÜNCHNER ANTIQUARIUM

Kopftypus, der uns in Varianten erhalten ist.[10]) Peloponnesisches Erbteil ist auch das Interesse für den nackten weiblichen Körper und seine athletische Durchbildung, aber in den naturalistischen Elementen äußert sich der Einfluß von Werken jener Richtung, der die esquilinische Venus und die neue Niobide angehören. Gerade in den jüngeren polykletischen Werken kreuzt sich die peloponnesische Kunstrichtung vielfach mit andern Strömungen, und ein solcher Vorgang liegt nach meiner Ansicht auch in unserer Bronze vor, die sicherlich aus der Schule des Polyklet stammt und von ihm direkt inspiriert ist. Anklänge an das Motiv des Diadumenos bieten sich ungesucht dar; überraschend ist ferner die Übereinstimmung in der Haltung mit dem sog. Narziß (Abb. 6),[11]) der ebenfalls der polykletischen Schule angehört, nur ist hier durch die Wendung des Kopfes zur erhobenen Schulter hin und durch die im Rücken aufliegende Hand das Motiv schon weiter entwickelt und zugleich in seiner Wirkung abgeschwächt.

Abb. 6

Die Münchner Bronze ist somit kunstgeschichtlich von der allergrößten Bedeutung, sie liefert mit den sich ihr anschließenden Werken ein bisher fehlendes Glied in der Entwicklungsreihe des nackten Frauentypus und zeigt, daß auch in diesem das 4. Jahrhundert auf Polyklet basiert.

Ich komme nun zum Schluß, nachdem ich Zeit und Schulkreis des Werkes bestimmt habe, auf die oben aufgeworfene Frage zurück, ob das sich zum Bade rüstende Mädchen als ein plastisches Genrestück aufzufassen ist. Die Zurückführung der Statuette auf die polykletische Kunstrichtung ist dieser Annahme günstig, denn die Wahl von Motiven aus dem täglichen Leben steht in Wechselbeziehung zu dem Vorherrschen der Form gegenüber dem Inhalt. Von Polyklet ist uns auch das früheste eigentliche Genrewerk in der Plastik überliefert, die Gruppe zweier Knöchel spielender Knaben. Trotzdem möchte ich in unserem Falle die Entscheidung lieber offen

[10]) Arndt, Glyptothèque Ny-Carlsberg, Text zu Tafel 31.

[11]) Die Abbildung gibt eine galvanoplastische Nachbildung des Stettiner Museums wieder, in welcher der Körper des Pariser und der Kopf des Münchner Exemplares vereinigt sind.

lassen, haben wir doch jetzt erst wieder lernen müssen, daß der Diadumenos und der Doryphoros des Polyklet, die uns als Athleten in Motiven aus dem täglichen Palästraleben galten, vielmehr wahrscheinlich Apollon und Achilleus darstellen.[12]) Vielleicht liegt unserer Bronze ein Weihgeschenk zu Grunde, der Dank einer berühmten Hetäre an die Göttin Aphrodite für die Verleihung der körperlichen Reize, in Gestalt ihres eigenen Bildes, dessen vollendete Schönheit sie zum Bade sich bereitend enthüllt, vielleicht schließt sich dieses kleine Kunstwerk des polykletischen Kreises dabei eng an eine große Aphroditeschöpfung des Meisters selbst an. Die Statuette de Clercq könnte in gleicher Weise aufzufassen sein, nur daß hier nicht der Kopf der Göttin zu einer Sterblichen abgewandelt ist, sondern umgekehrt der Körper eines schönen Weibes mit dem Kopfe der Göttin, der einem berühmten Werke einer andern Kunstrichtung entnommen wurde, gekrönt ist. Als Sakrileg konnte solch ein Vorgang bei den Griechen des 5. Jahrhunderts nie und nimmer gelten.

[12]) Hauser, Österr. Jahreshefte IX, 42. X, 279. XII, 100.

Abb. 1.

ERGÄNZUNG EINES ANTIKEN DIONYSOSTORSOS. FLORENZ, UFFIZIEN

ÜBER EINIGE UNECHTE WERKE MICHELANGELOS

VON ALOIS GRÜNWALD

I. Hauptteil

DIE ERGÄNZUNG DES BACCHUSTORSOS DER UFFIZIEN UND DER STERBENDE ADONIS

Als Bode vor ungefähr 30 Jahren nachzuweisen suchte, daß der Berliner Giovannino von Michelangelo herrühre, stützte er seine Ausführungen unter anderem auf zwei Werke, in denen er die Hand desselben Meisters zu erkennen glaubte: auf die Ergänzung eines antiken Bacchustorsos der Uffizien und den sterbenden Adonis im Bargello. Besonders bei ersterem fand er eine große Verwandtschaft, namentlich im Kopfe, dem sogar dasselbe Modell zugrunde zu liegen scheine; dem Charakter der Arbeit nach stehe „dieses in verschiedener Beziehung höchst interessante Werk zwischen dem Giovannino und der Bacchusgruppe im Bargello, für welche es als eine Art Vorstudie erscheint" (Jahrbuch der kgl. preuß. Kunstsammlungen II. Bd., S. 76 f.). Bode dürfte dieser Auffassung, trotz Wölfflins Widerspruch, bis zum heutigen Tage treu geblieben sein, doch fügte er auf der Abbildung des sterbenden Adonis (in den Denkmälern der Renaissance-Skulptur Toskanas Tf. 430 b) dem Autornamen Michelangelo ein Fragezeichen bei und ließ die Ergänzung überhaupt unberücksichtigt. In allerjüngster Zeit hat sich ihm vor allem Thode angeschlossen und gleichfalls die Ansicht vertreten, zwischen der Florentiner Ergänzung und dem Berliner Johannes bestehe eine derartige Uebereinstimmung, daß man beide — wie auch den sterbenden Adonis — einem Meister (Michelangelo) zuweisen müsse. Wir wollen uns im folgenden zunächst mit der Ergänzung etwas näher beschäftigen.

Der Bacchustorso der Uffizien (Abb. 1) ist gegen 1590 von Giovanni Caccini restauriert worden; schriftliche Ueberlieferung und Stil lassen einen Zweifel darüber nicht zu. Zunächst die Ueberlieferung. Die Magliabecchiana bewahrt eine Reihe nicht veröffentlichter Ms. eines aus Florenz stammenden Phil.- et Med.-Doktors und Universitätsprofessors namens Giovanni Cinelli. Er war ein Vielschreiber, der über die verschiedensten Themen handelte, am bekanntesten ist seine Neuherausgabe und Erweiterung von F. Bocchis Bellezze della città di Firenze, die im Jahre 1677 zu Florenz in erster, 1678 zu Pistoja in zweiter Auflage erschien. Weit wichtiger jedoch als dieses gedruckte Werk, das möglichste Schonung des

alten Textes erforderte, sind Cinellis bisher ungenutzte handschriftliche Studien über denselben Gegenstand. Hier beschreibt er nicht nur die Kunstwerke des Pittipalastes, des Poggio Imperiale etc. ganz ausführlich, sondern behandelt auch die Statuen in den Gängen der Uffiziengalerie Stück für Stück. Unter diesen findet sich (im ersten Korridor) folgendes interessante Bildwerk erwähnt: „ein Bacchus, zwischen dessen Beinen sich ein Figürchen befindet, das auf einer Vase sitzt und dem Bacchus heimlich Trauben zu entwenden sucht, von denen noch viele nebst einigen Masken und einem Eberschädel an einem nahen Baumstamme hängen. Die kleine Figur hat überdies eine Maske vor dem Kopf. Der Bacchus hält eine Schale in der Linken, in der Rechten eine Maske, welche er auf das Haupt der kleinen Figur legt." Er fährt weiter fort: „Er ist lebensgroß und ein Werk Vincenzo Rossis da Fiesole, der die Statue in Rom verfertigte; sie wurde in der Vigna Julius III. aufgestellt, später aber von Pius IV. an Cosimo I., als er in Rom war, geschenkt, der sie nach Florenz überführte." Diese letzten Angaben, welche den Bacchus für ein Werk Rossis erklären, korrigiert Cinelli, indem er mit anderer Tinte, aber unzweifelhaft eigenhändig, nachträglich zwischen die Zeilen schreibt: „Der Bacchus allein ist antik, alles übrige von Caccini ergänzt.[1]) Uebereinstimmend damit notiert Cinelli in einer Skizze: „Bacchus, zwischen dessen Beinen sich eine Figur befindet, mit einer Maske, einer Schale — in der linken Hand die Schale, in der rechten die Maske, welche er über das Haupt der sitzenden Figur hält — und mit Weintrauben zwischen den Beinen; und die kleine Figur entwendet Trauben und hat Masken und den Kopf eines Ebers an einen Baumstrunk gebunden."

Wieder fügt Cinelli hinzu: „Ist antik, restauriert von Caccini, auch das Figürchen ist modern."[2])

Was wir diesen beiden Stellen entnehmen können, ist, daß Cinelli unsere Statue ursprünglich für den von Raffaello Borghini im „Riposo" erwähnten Bacchus Vincenzos de' Rossi hielt, bei welchem sich gleichfalls eine kleine Figur

[1]) Cinelli, Manuskript für seine „Bellezze", Magliabecchiana, Sig. XIII. 34; 7. Blatt im zusammenhängenden Kapitel über die Uffizien (Überschrift „Corridore"): „Bacco fra le gambe del quale è una più piccola figura, che sopra un vaso siede ed ha mira di chiusamente al Bacco l'uve rubare, molte delle quali ancora sono ed alcune maschere ed un teschio di cinghiale ad un tronco che gli è vicino attaccate, ed ha la figurina una maschera in capo altresì; sostiene il Bacco una tazza nella sinistra, e nella destra una maschera che sopra il capo della piccola figura appoggia; è grande quanto il naturale, ed è opera di Vincenzo Rossi da Fiesole, qual statua fece in Roma e fu nella Vigna di Giulio III. collocata, poi da Pio IV. a Cosimo I. quando fu a Roma donata, che la condusse a Firenze." Mit anderer Tinte, aber eigenhändig, ist zwischen die Zeilen geschrieben: „il Bacco solo è antico e tutto il resto è rifatto dal Caccini: ma." (Es ist zwar hier nicht von Bedeutung, was Cinelli in dem mit „ma" begonnenen Satze sagen wollte, doch ist zu vermuten, daß er die Bemerkung beabsichtigte: „aber Rossi hat auch einen Bacchus mit einer kleinen Figur an der Seite, die Trauben stiehlt, geschaffen", und auf diese beziehen sich die ursprünglich im Texte gemachten Angaben.)

[2]) G. Cinelli, Manuskripte für seine „Bellezze", zehn Blatt vor dem mit „Corridore" überschriebenen Kapitel: Bacco ed figura fra le gambe con maschera e tazza in mano nella sinistra la tazza nella destra la maschera, che tien sopra il capo della figura, che siede ed uve fra le gambe e la figurina ruba l'uve ed ha maschere e testa di Ciginiale appiccate ad un tronco, è antico restaurato dal Caccini, così la figurina è moderna.

Abb. 2. G. Caccini: Restauration des Herakles im Kampfe mit dem Kentauren. Florenz, Uffizien

Abb. 3. Ergänzung des Dionysostorsos in den Uffizien, Kopf des Knaben

Abb. 4. Caccini: Ergänzung des Herakles mit dem Kentauren, Kopf des Herakles

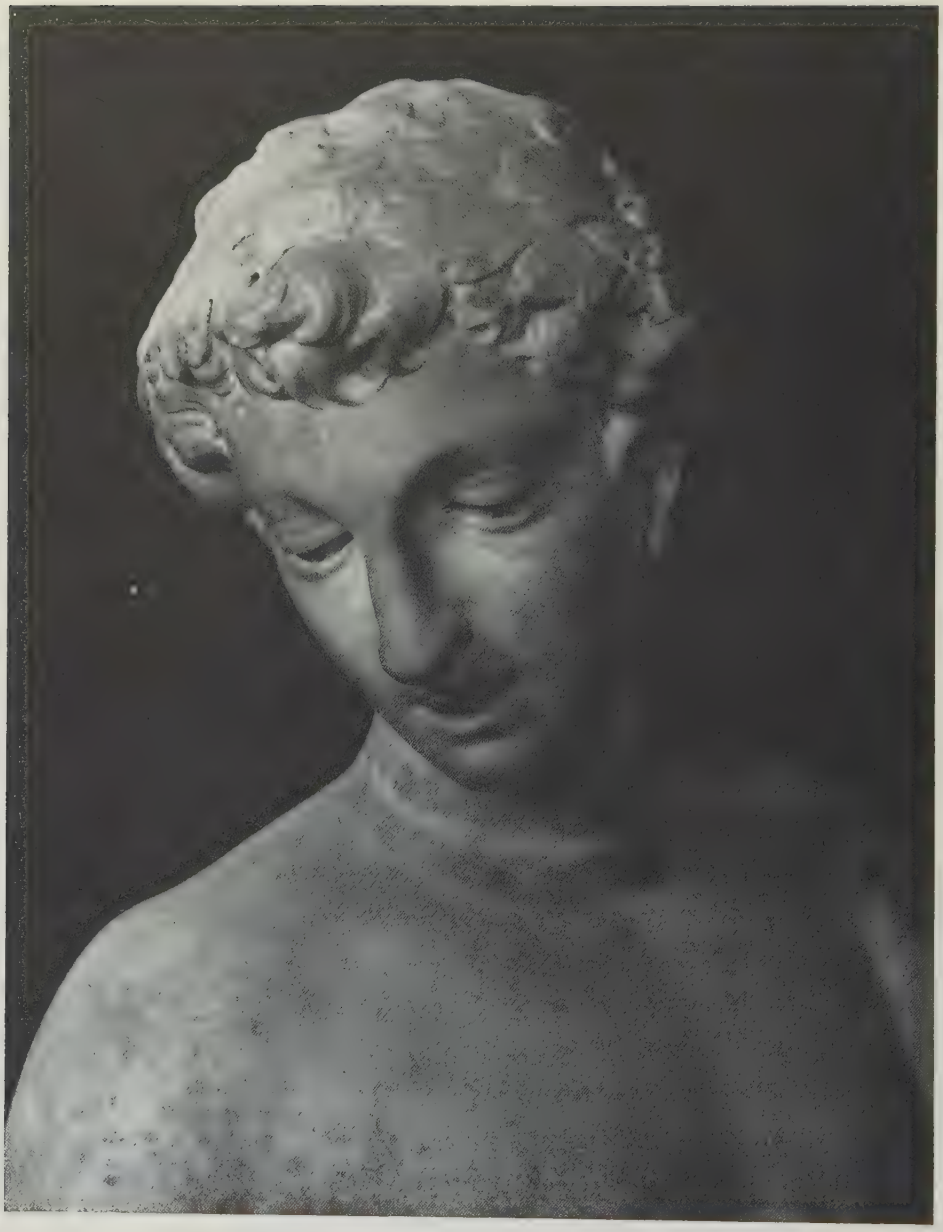


Abb. 5. Ergänzung des Dionysostorsos in den Uffizien, Kopf des Dionysos

Abb. 6.

CACCINI: HL. AGNES IN ST. TRINITA, KOPF

befand, die Trauben entwendete;[3]) später überzeugte er sich von seinem Irrtum und änderte seine Angaben dahin, der Bacchus [Torso] wäre antik, alles übrige von Caccini ergänzt.

Daß wir es im vorliegenden Falle wirklich mit einer Restauration zu tun haben, ist allgemein bekannt,[4]) es fragt sich nur, ob Cinelli mit der Zuschreibung der ergänzten Teile an Giovanni Caccini das Richtige getroffen hat. Hierüber können wir uns leicht selbst ein Urteil bilden, da wir nebst zahlreichen Nachrichten über diesen Künstler auch eine Reihe seiner Werke besitzen.

Wir wollen an anderer Stelle (im Anhang) über die Quellen etwas ausführlicher handeln, möchten jedoch gleich hier hervorheben, daß G. Caccini als Statuenrestaurator einen Ruf besaß[5]). Schon der feinsinnige Kunstschriftsteller und Dichter Raffaelo Borghini hat im Jahre 1584 seine große Geschicklichkeit, einzelne [Marmor]stücke zusammen zu fügen und die Antike nachzuahmen, gepriesen; zahlreiche Aufträge zu Ergänzungen seien vom Cavaliere Gaddi, viele auch von Großherzog Francesco an ihn ergangen. Wie wir aus den Rechnungsbüchern der Guardaroba erfahren, war Caccini in gleicher Weise auch für Großherzog Ferdinand tätig. Eine für diesen Fürsten ausgeführte Restauration steht heute noch im Korridor der Uffiziengalerie, gleich beim Eingang rechts; es ist die am 8. Juli 1595 vollendete Gruppe des Herakles mit dem Kentauren (Abb. 2). Ergänzt wurde der ganze Herakles mit Ausnahme des rechten Fußes und der Zehen des linken, vom Löwenfell das unterste herabhängende Stück, von Schwert und Köcher die oberen Teile; beim Kentauren hat Caccini Kopf, Hals, Schultern, die rechte Brust, den linken Arm, den rechten Arm bis auf die Hand, viele Teile der vier Beine, den Schwanz bis auf das dem Rücken anliegende Ende restauriert, den rechten Hinterschenkel geflickt, die Stütze unter dem Bauche hinzugefügt. Die Basis war in verschiedene Stücke zerbrochen, die in eine neue Platte eingelassen wurden.

Dargestellt ist nach Caccinis eigenen Worten Herkules, der einen Kentauren tötet. Kampf, kraftvolle energische Bewegungen, leidenschaftliche Erregtheit würde man erwarten, aber eine milde Stimmung liegt über dem Werk. Ruhig

---

[3]) R. Borghini, Il Riposo S. 595: Fece poi un Bacco quanto il naturale con un Satiro fra le gambe, che li toglie l'uva di mano e questo fu posto nella vigna di Papa Giulio terzo; ma quando il Gran Duca Cosimo andò a Roma questa statua da Papa Pio quarto gli fu donata, ed egli la fece conducere a Firenze.

[4]) Antik sind nur der Rumpf und die Beine bis zu den Knien; sie stellen das Fragment eines Dionysos dar, der mit seinem Panther spielt; eine kleine Bronzewiederholung von ihm im Neapler Nationalmuseum zeigt, wie die ganze Figur im Altertume aussah. Vgl. Amelung: Führer durch die Antiken in Florenz, Nr. 103.

[5]) Siehe S. 64 ff. C. Justi macht in seinem Michelangelo (Berlin 1909 S. 78) die schöne Bemerkung, die meisterhaften, umfangreichen Ergänzungen des Bacchus seien so glücklich zu dem Stil des Torso gestimmt, daß man Kenntnis antiker Stilnüancen und Uebung in kundiger Restauration, also einen Restaurator von Profession annehmen möchte. Den Stil, „der in den Formen wie in der weichen Lässigkeit des Standes an Praxiteles gemahnt", fand Justi entgegengesetzt dem Michelangelos. — Tatsächlich kommen die genannten Eigentümlichkeiten nicht bei diesem Künstler, wohl aber bei Caccini vor (vgl. z. B. die Statue des „Sommers" auf Ponte Trinità).

steht Herkules da und legt gelassen die Hand auf das Haupt seines Gegners, als wolle er ihm gar nicht wehe tun; nur die feinen schlanken Finger seiner linken Hand drücken sich etwas in das weiche Fleisch des Kentauren ein. Die Körperformen zeigen eine Unbestimmtheit, die zur scharfen, sehnigen Modellierung der antiken Teile — z. B. des rechten Fußes beim Herakles — in krassem Gegensatze steht. In gleichem Geiste sind die Einzelheiten gebildet. Man beachte nur den Bart des Herakles mit seinen zierlichen Löckchen, die gegen die Wange hin in feinstem Relief ausgeführt sind und vollständig mit der Haarbehandlung der kleinen Figur beim Bacchus stimmen (vgl. Abb. 3 und 4), die flachgehaltenen länglichen Ohren und die schlanken Finger mit den glatten Nägeln. Gerade das, was Wölfflin, ohne unseren Künstler zu kennen, an der Ergänzung des Bacchustorsos hervorhob und als unvereinbar mit dem Stile Michelangelos bezeichnete, findet sich genau bei Caccinis Herakles mit dem Kentauren wieder. Wir wollen die einschlägigen Stellen aus Wölfflins „Jugendwerke des Michelangelo" S. 74 f. in den Text setzen:

„Die Haare sind sehr flach gehalten; rundliche Locken mit zierlichem Detail wie z. B. zwei verlorene Endlöckchen vor dem linken Ohr des Bacchus, die in allerleisester Plastik gegeben sind. Ich finde darin Züge, die mit Michelangelos Stilcharakter unverträglich sind."

„Die Augen sind ebenso in allen Teilen abweichend vom Gewöhnlichen gebildet. Die Sterne z. B. sind nur ein grobes Loch, ohne die umkreisende Linie, welche die Iris anzugeben pflegt und bei Michelangelo niemals fehlt. Beim Knaben sind sie ganz unbezeichnet geblieben, ein Schwanken, das ebenfalls unerhört ist. Der Satyrisk beim römischen Bacchus hat genau die gleiche Augenzeichnung wie der Gott."

„Die Ohren sind von gleich flacher Behandlung wie das Haar, dazu langgestreckt und ohne alle Akzente. Nirgends ein Ansatz wie etwa das Ohrläppchen betont. Der äußere Rand ist eine gleichmäßig hinlaufende Eilinie. Michelangelo pflegt bei der Stilisierung dieses interessanten Körperteils gerade umgekehrt zu verfahren. Seine Ohren sind nicht lang, sondern breit, nicht rund, sondern eckig, nicht flach, sondern ausgehöhlt. Ein Prachtexemplar seines Stils bietet das Ohr Davids. — Die Hände sind von feiner Bildung, die Finger lang und schmal mit platten Nägeln, also durchaus zusammenstimmend mit der Ohrenformation. Die Art, wie die Hände fassen, ist ebenso fein; man sehe die vornehme linke Hand mit der Schale: der Daumen greift über den Rand hinüber, die anderen Finger mit schön abgestufter Beugung legen sich außen an die flache Wölbung an."

Diese Charakteristik des Bacchus könnte ebensogut für den Herakles geschrieben sein, so vollständig entspricht alles. Nur Wölfflins Analyse der Augen paßt nicht auf ihn, trifft jedoch beim Bacchus ebensowenig zu, da hier gleichfalls die Begrenzung der Augensterne, wenn auch ganz leise, angegeben ist. Was das Halten der Schale anbelangt, so findet sich zwar beim Herkules keine vollständige Analogie, doch bieten andere Figuren Caccinis, wie der „Herbst" auf dem Ponte und die hl. Agnes in der Kirche St. Trinità, ein Musterbeispiel für die schöne elegante Art des Fassens, die wir beim Bacchus beobachten konnten.

Abb. 7. Sterbender Adonis im Bargello

Abb. 8. Kopf des sterbenden Adonis, vom Scheitel aus gesehen

Abb. 9. Kopf des Kakus von V. de' Rossis Gruppe des Herakles und Kakus. Florenz, Palazzo Vecchio
(Die rechte Hand ist abgedeckt.)

Die Heilige (vgl. S. 70) zeigt auch in der Gesichtsbildung eine derart auffallende Aehnlichkeit mit dem antiken Weingott, daß wir uns damit begnügen können, beide Köpfe einander gegenüber zu stellen (vgl. Abb. 5 und 6). Caccini ist ein weicher Künstler, der Blumen liebt, der jugendliche Gestalten, vor allem Frauen, die mit feinen, schmalen Händen graziös zu greifen verstehen, ungemein reizvoll zur Darstellung bringt. Den Marmor behandelt er so zart, daß Locken in leisester Plastik ausgeführt, Spitzen, selbst der Schimmer der Haut vollständig zur Geltung kommen. Die scharfe Abgrenzung einzelner Körperteile gegen einander wird vermieden, den Formen etwas Unbestimmtes, Verschwimmendes gegeben, das sehr stimmungsvoll mit dem meist versonnenen Gesichtsausdruck seiner Figuren harmoniert. Dramatisch lebhafte Bewegung, heftige Leidenschaften wiederzugeben, versucht Caccini nie; er ist ein feiner Lyriker von hohem Schönheitssinn. Stille ruhige Gestalten wie Engel und Heilige sind ihm vorzüglich gelungen.

Ganz anders der Meister des sterbenden Adonis (Abb. 7). Die feine und sorgfältige Ausführung der Schöpfungen Caccinis, ihre vornehme Ruhe und gehaltene Schönheit, die unbewußte Grazie ihrer Bewegungen wird man bei ihm vergeblich suchen. Seine Figuren wollen als Heroen auftreten, doch fehlt ihnen die innere Größe, sie wollen bewegt und achsenreich sein und werden leicht übertrieben — schwülstig oder geziert. Ueberall fühlt man, daß Michelangelo nachgeahmt, wenn nicht übertroffen werden soll, allein es sind nur Aeußerlichkeiten, die wiederkehren, nicht die machtvolle Persönlichkeit, nicht der Geist, der mit sich fortreißt und zur Anerkennung zwingt. Beim Adonis wurde die Haltung des rechten Armes der Nacht entlehnt, aber wie nichtssagend wirkt das dort so wunderbar stimmungsvolle Motiv; das Band um die Brust könnte von der Aurora angeregt sein, unterscheidet sich aber durch die weniger feine Ausführung und etwas aufdringliche Art des Gefältels, die linke Hand erinnert an den einen Capitano, doch die Kraft des Ausdruckes ist geschwunden, das Haar ähnelt dem des andern Feldherrn, nur erscheint es nicht so großzügig und unregelmäßig behandelt: vom Scheitel ausgehend, wo sich die Locken zu einer Rosette formen, überzieht es einem zierlichen Ornamente gleich den Kopf und erscheint erst gegen das Gesicht zu etwas aufgewühlt (Abb. 8); die kecken Flechten, die bei derselben Figur der Mediceerkapelle vor den Ohren beiderseits ungezügelt die Wangen herabfallen, kehren gleichfalls wieder, nur sind sie ins Zahme, Zierliche übertragen (Abb. 11). Nicht Michelangelo, sondern Vincenzio de' Rossi [6]) heißt der Schöpfer des ster-

[6]) Ueber diesen keineswegs unbedeutenden Bildhauer, der in der Jugend Werke von großer Zierlichkeit schuf, sich dann aber dem Stile der späten Arbeiten Michelangelos sehr stark näherte, sind wir durch die alten Schriftsteller gut unterrichtet. Schon Vasari behandelt seine Tätigkeit in der 2. Auflage der Vite (unter den „Akademikern", S. 872 des II. Bd., Florenz 1568); etwas später hat ihm dann ein anderer Zeitgenosse, der mit dem Florentiner Kunstleben in innigster Fühlung stand, Raffaelo Borghini, ein umfangreiches Kapitel seines „Riposo" (S. 595 ff.) gewidmet. Im Vergleich zu diesen beiden Quellen ist der entsprechende Abschnitt der „Notizie" Baldinuccis, welcher erst 1624—1696 lebte fast ohne Bedeutung. Er zählt einfach die Skulpturen Rossis in derselben Reihenfolge auf, die er bei Borghini vorfand, (ja bringt selbst eine gewisse Unklarheit seines Gewährsmannes bezüglich der sechs Rundfiguren in der Cesikapelle von St. Maria della

Abb. 10

KOPF DES PARIS (THESEUS) AUS DER VON ROSSI SELBST SIGNIERTEN HELENAGRUPPE IN EINEM MAGAZIN DES BOBOLIGARTENS

Abb. 11. Kopf des sterbenden Adonis, Vorderansicht
(der rechte Arm ist vom Photographen abgedeckt)

Abb. 12. V. de' Rossi, Herakles und Antaios. Florenz, Palazzo Vecchio

Abb. 13. V. de' Rossi: Herakles und der Kentaur. Florenz, Palazzo Vecchio

benden Adonis, bei ihm finden wir das Band um die Brust genau so gebildet wie bei der Statue im Bargello (vgl. den Blitze schmiedenden Vulkan ebenda und Abb. 13), bei ihm eine Haarbehandlung nahezu identisch mit der seinen (vgl. den Kopf des Kakus, Abb. 9, und den des Paris der Helenagruppe in einem Magazin des Boboligartens), bei ihm die Augen mit den hervorquellenden Sternen, bei ihm den halbgeöffneten Mund mit der etwas herabhängenden Unterlippe und den kleinen Zähnchen, bei ihm die gleiche Bildung der Ohren (vgl. Abb. 10 u. 11; die abweichende Stirnbildung des Adonis ist einem der Söhne des Laokoon entlehnt). Er ist der Schöpfer von Gestalten, die von tiefem Weh erfüllt sein sollen und es in der Regel nur zu einem gequälten Gesichtsausdruck bringen, die durch ihre Bewegung ergreifen möchten, und doch meist schwach, wenn nicht kläglich wirken. Man beachte nur das Benehmen des Antaios, der von Herakles umfaßt und erwürgt wird (Abb. 12): die Linke wirft er in die Luft, spreizt die Finger, neigt den Kopf gegen die Schulter, dreht den Oberkörper nach der einen Seite, während die Beine nach der anderen gewendet sind — ganz in der Art des sterbenden Adonis. Wie hätte Michelangelo das dumpfe Zusammenbrechen gegeben! Aber das darzustellen, war Rossi versagt: mögen die Körperformen seiner liegenden Figuren auch übertrieben sein, niemals lasten sie so schwer und wuchtig, niemals ruhen sie so fest angewurzelt auf der Erde wie die Werke des großen Meisters. Der von Herakles niedergeworfene Kentaur im Palazzo Vecchio (Abb. 13) oder der besiegte Unhold Kakus, der förmlich auf dem Boden balanziert, sind bezeichnende Beispiele für den Stil des späteren Künstlers.[7])

Und nun zu den Akten. Bisher wurden dieselben von der deutschen Kunstforschung nur bis zum Jahre 1777 zurückverfolgt[8]); damals stand der sterbende Adonis im Poggio Imperiale, wo er von Volkmann in den historisch-kritischen Nachrichten von Italien, I. 665, als Werk Michelangelos erwähnt wird. Die Nachrichten reichen indes viel weiter hinauf und haben schon vor langer Zeit zu der Vermutung geführt, unsere Statue sei eine Schöpfung Vincenzios dei Rossi.

Pace getreulich wieder). Dabei verfährt er sehr summarisch: an der Stelle, wo das Riposo vom Christus und dem hl. Josef [die eine Gruppe bildeten] spricht, berichtet Baldinucci von „altre opere in Roma per diversi"; den Laokoon des Künstlers erwähnt er überhaupt nicht, bemerkt aber dafür am Schlusse der Lebensbeschreibung, Rossi habe noch „viele" andere Werke geschaffen. — Von Interesse ist für uns nur, was Baldinucci über die zwölf „Heraklestaten" sagt. Von den sieben Statuen, die sich zur Zeit Borghinis (1584) in der Domopera befanden, gelangten sechs im großen Saale des Palazzo Vecchio zur Aufstellung, eine wurde auf die Höhe des Poggio Imperiale versetzt; drei weitere ließ der Großherzog aus Ponte a Signa nach Florenz in die Werkstatt Gians da Bologna überführen, wo sie vollendet werden sollten; zwei blieben in Livorno.

[7]) Schon Wölfflin hat, ohne den Künstler und seine übrigen Werke zu kennen, auch diese Eigentümlichkeit des sterbenden Adonis als Michelangelo wesensfremd charakterisiert (vgl. S. 84 der „Jugendwerke"): „Auf alle Weise ist versucht worden, eine interessante Bewegung zu gewinnen, und doch ist nichts Eindrucksvolles zustande gekommen. Wohl wendet sich der liegende Körper allmählich völlig um, so daß das Schwergewicht oben auf der rechten, unten auf der linken Seite liegt, aber es fehlt völlig das, was Michelangelos liegenden Körpern allen eigen ist und ihnen das unterscheidende Merkzeichen gibt: der zwingende Eindruck des Lastens, des dumpfen gebrochenen Daliegens."

[8]) Vgl. Thode: Michelangelo, kritische Untersuchungen I. S. 43.

Nirgends findet sich eine Notiz, daß Michelangelo einen Adonis geschaffen; weder Vasari, noch Condivi oder Varchi haben Kunde von ihm. Raffaelo Borghini, der auf Seite 509 ff. seines Riposo, gestützt auf die Biographen, etwas ausführlicher über Michelangelo handelt, weiß ebensowenig von einer solchen Statue des großen Künstlers zu berichten, wohl aber kennt er einen Adonis Vincenzios de' Rossi, den Isabella von Medici für ihre Villa Baroncelli — den späteren Poggio Imperiale — erwarb.[9]) Von diesem Werke verlautet nichts weiter, doch dürfte dies darin seine Erklärung finden, daß die Skulpturen in der Grotte eines Höfchens, welches zwischen der sogenannten Galerie und der Cappella Terrena lag, nicht inventarisiert erscheinen. Im Jahre 1655 nun hören wir plötzlich von einer Statue „Michelangelos" im Poggio Imperiale[10]) und aus Cinellis Beschreibung dieser Villa erfahren wir etwa zwei Dezennien später, „Michelangelos berühmter Adonis" wäre viele Jahre lang in der oben genannten Grotte des Höfchens zwischen der Galerie und der Cappella Terrena gestanden, sei dann aber auf eifriges Betreiben der Professori von seinem alten Platze entfernt und am Eingange der Galerie — also einem bevorzugten Platze — aufgestellt worden[11]). Von diesem Momente an lassen sich die Schicksale dieses Adonis bis zum heutigen Tage verfolgen. Im Inventar vom 19. Mai bis 22. Juni 1768 findet er sich an einer anderen Stelle des Poggio Imperiale — als Figur, die der berühmte Adonis Michelangelos genannt werde, — beschrieben[12]). Am 22. Januar 1780 gelangt die Statue in die Uffizien (Zimmer des Hermaphroditen), doch

---

[9]) Borghini, pag. 597: „Ed ancora lavorò [Vincenzio de' Rossi] un Bacco con un Satiro di marmo, ed un' Adone, le quali statue comperò la Signora Isabella Medici per la sua Villa di Baroncelli". Cosimo I. schenkte diese Villa 1565 seiner Tochter Isabella, die mit Paolo Giordano Orsini, Herzog von Bracciano, vermählt war. Von ihrem Gatten wurde Isabella am 16. Juli 1576 zu Cerreto-Guidi bei Empoli erdrosselt.

[10]) Erst werden die Kunstwerke der Galerie besprochen — doch ist eine Statue „Michelangelos" nicht unter ihnen — dann folgt eine neue Ueberschrift: „Nella corticina accanto a detta Galleria a dove è la statua di Michelagniolo". Unter diesem Titel finden sich die Bildwerke des Höfchens eingetragen, doch erscheint die Statue „Michelangelos" auch hier nicht angeführt. Das ist nur dadurch zu erklären, daß sie sich — wie aus dem folgenden deutlich hervorgeht — in der Grotte jenes Höfchens befand, deren Bildwerke nicht inventarisiert wurden. Nur eine Statue, die damals in der Grotte stand (Orpheus), ist irrtümlich unter die Statuen des Höfchens aufgenommen worden, doch korrigiert sich der Verfasser des Inventars sofort, indem er bei ihr bemerkt: „non segue che è nella grotta si è scritta per errore".

[11]) Cinelli, Ms. der Magliabecchiana Signatur XIII. 34. Kapitel über den Poggio Imperiale, 8. Blatt, 2. Seite: „Ricetto o Galleria dell' Adone in faccia all' entrata di questo è l' Adone statua famosa di Michelagniolo, che per molti anni ad una fonte nella grotta della contigua corticina si stette, e d' onde per la grida e persuasioni de' professori levato quini fu posto:"

Ebenda, folgende Seite: „Corticina, ch'è fra esso ricetto e la Cappella terrena, ov' è la grotta di molte statue ornata, e spezialmente d' una graziosa Venerina, alla quale per molti anni come si è detto l' Adone collocato si stette".

[12]) Seite 3 unten: „Sala dell' appartemento a terreno a mano destra [entrando nel palazzo] dipinta da Matteo Rosselli e Bernardino Poccetti. Una figura di marmo lunga braccia due 2/3 detta il famoso Adone di Michel Angelo Buonarroti fermo a diacere sopra di un quadro di pietra di mistio con suo piede compagno ai suddetti". — Vgl. Cesare da Prato: Reale Villa del Poggio Imperiale, Firenze 1895, pag. 229.

Abb. 14.
Giovanni Battista Pieratti: „Der Eifer"

tauchen 1792 Zweifel auf, ob der Adonis nicht ein Werk Rossis[13]) sei und diese überwiegen derart, daß der Großherzog am 2. Mai 1794 anordnet, ihn nach dem Poggio Imperiale zurückzubringen, wo er am 12. November eintraf. Nach langjähriger Verbannung aber zog der Adonis am 28. September 1850 als echtes Werk Michelangelos zum zweiten Male in die Uffiziengalerie ein. Von da kam er 1873 ins Nationalmuseum und hier steht er heute noch[14]).

Da der Stil bestimmt auf Vincenzio dei Rossi als Schöpfer hinweist, kann über die Entstehungsgeschichte von „Michelangelos" Adonis, wie ich glaube, kein Zweifel sein.

II. Hauptteil

DER KÜNSTLER DER BERLINER JOHANNES-STATUE

Wie der sterbende Adonis Vincenzios de' Rossi und Caccinis Bacchusergänzung der Uffizien, so ist auch die Berliner Statue Johannes des Täufers, die 1817 in einem Trödlerladen zu Florenz auftauchte, für ein Werk Michelangelos erklärt worden. Man stützte diese Behauptung durch den Hinweis auf Condivi, welcher berichtet, Michelangelo habe, aus Bologna zurückgekehrt, für Lorenzo di Pierfrancesco de' Medici einen Giovannino, d. h. einen kleinen Johannes, in Marmor ausgeführt. Zwar erhob sich sofort lebhafter Widerspruch gegen eine derartige Kombination, allein der Michelangelo-Kongress im Jahre 1876 erkannte — durch Majoritätsbeschluß! — ihre Berechtigung an, und als vollends Bode 1880 die

[13]) Nicht Dantis, wie H. Thode a. a. O. angibt. Vgl. den Katalog des Bargello: Guida per il visitatore del R. Museo Nazionale, herausgegeben von A. Campani, Florenz 1884, S. 68.

[14]) In neuerer Zeit hat C. da Prato in seinem oben erwähnten Büchlein auf Grund eines Teiles der Quellen — ohne den Stil zu Rate zu ziehen — die gleiche Vermutung ausgesprochen. Im neuen Katalog des Nationalmuseums vom Jahre 1898 wird der Adonis als Werk Michelangelos geführt.

Statue erwarb und mit seiner ganzen Persönlichkeit für ihre Echtheit eintrat, fand die neue Lehre immer mehr Anhang. Männer der Wissenschaft wie C. Justi, Symonds, Strzygowski, Thode, Frey und viele andere, Künstler wie Hildebrand schlossen sich ihr an und ließen sich auch durch die schweren Bedenken, welche Wölfflin in seinen Jugendwerken geltend machte, von ihrer Ueberzeugung nicht abbringen. Was viele in ihrem Glauben bestärkte, war der Umstand, daß niemand einen Künstler namhaft zu machen wußte, dem man auch nur mit einiger Wahrscheinlichkeit das Werk hätte zuschreiben können. Denn weder Donatello, an den man ursprünglich dachte, noch Matteo Civitali, bei dem Milanesi verwandte Züge zu entdecken glaubte, noch Girolamo Santacroce, auf den gelegentlich eine Anmerkung der „Klassischen Kunst“ hinwies, konnten als Meister ernstlich in Betracht kommen. Dies war gewiß kein Zufall, hatte aber einen ganz anderen Grund, als man annahm. Die bisherige Datierung der Statue leitete die Forschung irre. Nicht am Ende des Quattrocento ist das reizende Figürchen im Kaiser Friedrich-

Abb. 15. Johannesstatue im Besitze des Marchese Bargagli, Florenz

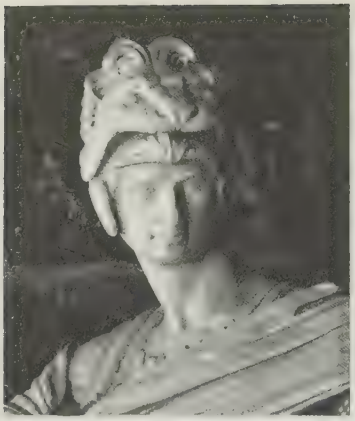


Abb. 16.
Kopf des „Eifers“ von Giovanni Battista Pieratti

Abb. 17. Kopf des Johannes
im Besitze des Marchese Bargagli, Florenz

Museum entstanden, sondern frühestens um das Jahr 1620. Den Beweis hiefür wollen wir in der Form erbringen, daß wir zeigen, Domenico Pieratti sei aus stilistischen Gründen als Schöpfer des Berliner Giovannino zu betrachten.

Der Name Domenico Pieratti ist in der neueren Literatur so gut wie unbekannt. Burckhardt erwähnt ihn ohne weitere Bemerkung an einer einzigen Stelle[15]). Nagler gibt eine flüchtige Notiz[16]), die nicht ganz zuverlässig ist; denn die Angabe, der Künstler habe in der ersten Hälfte des 16. (statt 17.) Jahrhunderts gelebt, ist ein Irrtum, der offenbar auf Verwechslung von Pierattis Lehrer Andrea Ferrucci (gestorben 1625) mit dem ungefähr drei Generationen älteren, aber bekannteren Meister gleichen Namens (von 1465 bis 1526) beruht. Schlägt man nämlich Baldinucci[17]) nach, aus dem Nagler gewiß geschöpft hat, so wird

---

[15]) Der Cicerone, 8. Auflage, II. Bd., S. 555: „Wie weit man in der Allegorie ging, beweisen die Statuen des Novelli, Pieratti u. a. in der Grotte hinten am großen Hofe des Palastes Pitti, „Die Gesetzgebung, Der Eifer, Die Herrschaft, Die Milde“: Moses, dessen Eigenschaften dies sein sollen, steht (von Porphyr gemeisselt) in der Mitte“.

[16]) Künstlerlexikon, XI. Bd., S. 287: „Pieratti Domenico, Bildhauer zu Florenz und sein Bruder Giovanni Battista waren Schüler von A. Ferrucci und blühten in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Von Domenico sieht man in der Galerie Tossi zu Florenz Herakles und Jole, eine Marmorgruppe, die gemeiniglich dem B. Bandinelli zugeeignet wird. Gregori hat sie in Kupfer gestochen. In der Kapelle des heiligen Jakob bei den Dominikanern zu Florenz ist von einem dieser Künstler ein marmornes Kruzifix“.

[17]) Baldinucci, Notizie Deccenale I della Parte III. del Secolo IV, S. 193 des V. Bd. der Originalausgabe. Die Rede ist von Andrea Ferrucci: „Quest' ultimo Andrea dunque, di cui ora ci tocca a parlare, riuscì nei suoi principi ottimo maestro dell intagliare pietre di lavor quadro che nel fare per più tempo s'esercitò; ma perchè il suo natural genio più oltre il portava, diedesi al modellare, quindi all intagliar figure, che il Granduca Cosimo secondo, per gran tempo il tenesse impiegato nello stanzone del giardino di Boboli, in fare statue di marmo per ornamento del

man die Nachricht finden, Domenico und sein Bruder Battista Pieratti aus Florenz seien Schüler Andrea Ferruccis gewesen und hätten ihn unter Cosimo II. mehrere Jahre lang bei der Ausschmückung des Giardino Boboli durch Marmorstatuen unterstützt. Die Regierung dieses Fürsten fällt in die Zeit von 1610 bis 1621 und dadurch wird klar, daß die beiden Pieratti nicht in der ersten Hälfte des 16., sondern in jener des 17. Jahrhunderts tätig waren, worüber übrigens eine Reihe von Archivnachrichten keinen Zweifel zulassen.

Giovanni Battista Pieratti, der Bruder des Künstlers, dem wir den Berliner Giovannino zuschreiben, ist auch als Architekt tätig gewesen. In dieser Eigenschaft erwähnen ihn die Akten über die Domfassade des Jahres 1636[18]) sowie jene des Hospitals von St. Maria Nuova[19]). Außerdem hat er, wenn wir Richa Glauben schenken dürfen, die Kirchen der später vereinigten Hospitale von St. Giovanni Battista, genannt di Bonifazio[20]), und SS. Trinità degl' Incurabili[21]) neugestaltet. Von plastischen Arbeiten des Künstlers berichten Baldinucci (vgl. Anm. 17 und S. 41 unserer Abhandlung) und Cinelli, der die Personifikation des „Eifers" in der Grotte des Pittipalastes (Abb. 14) ausdrücklich für ein Werk Giovanni Battista Pierattis erklärt (vgl. S. 40). Tatsächlich unterscheidet sich diese Figur trotz einer gewissen Verwandtschaft wesentlich durch Qualität und Temperament von allem, was wir von der Hand Domenicos besitzen. Aus stilistischen Gründen ist ferner dem Schöpfer des „Eifers" eine Johannesstatue (Abb. 15) zuzuschreiben, die Cinelli in einem Zimmer der Casa Tempi sah[22]); heute befindet sie sich im Garten des Marchese Bargagli, dessen liebenswürdigem Entgegenkommen wir unsere Abbildung verdanken. Die Uebereinstimmung in der

---

medesimo, nelle quali fecesi per più anni aiutare a Domenico, e Gio. Batista Pieratti fratelli fiorentini, che nella scuola di Andrea non poco s' approfittarono; ma di loro parleremo altrove". — Ueber die Tätigkeit Andrea Ferruccis und seiner Schüler im Giardino Boboli vgl. auch Baldinucci kurz nach der zitierten Stelle und im Leben des Curradi, Dec. II, delle Parte I, Del. Sec. V, 8. Bd. der Mailänder Ausgabe, S. 438.

[18]) Vgl. Luigi del Moro: La facciata di S. Maria del Fiore, Firenze 1888, S. 23 ff.

[19]) Die betreffenden Belege befinden sich im Archiv von S. Maria Nuova. Der Libro dei Ricordi dello Spedalingo, signiert D, berichtet unter 227, daß Filippo Ricasoli, der Vorstand des Hospitals, seit dem 1. Mai 1650 Giovanni Batista Pieratti als „Ingegniere" beschäftigte und ihm jährlich einen Gehalt von 60 Scudi aussetzte. Im Libro Maestro Verde (signiert H unter 394) und im Libro Maestro Rosso (signiert J unter 55 und 440) werden vom 30. Juni 1652 ab verschiedene Zahlungen an „Gio. Bat. di Francesco Pieratti, nostro architetto per suo salario" erwähnt; die letzte erfolgte am 20. Dezember 1662, dem Todestage des Künstlers, an seine Schwester und Erbin Lisabeta. Endlich erfahren wir noch aus einem Gesuche vom 9. April 1657, welchem der Großherzog am folgenden Tage stattgab, daß der Neubau des Ospedale delle Donne, den Baldinucci im Leben des Giovanni di S. Giovanni ausführlich behandelt, nach dem Plane Pierattis ausgeführt wurde. (Filza 84 di Cancelleria a 137.)

[20]) Vgl. Richa, Notizie istoriche delle chiese fiorentine V. Bd. (vom Jahre 1757) S. 327; Limburger: Gebäude von Florenz, (Leipzig 1910) S. 26, Nr. 119.

[21]) Vgl. Richa, IV. Bd. (vom Jahre 1759) S. 325.

[22]) Cinelli (Bellezze, Florenz 1677, S. 281) spricht nur von einem Johannes von der Hand Pierattis ohne den Vornamen anzugeben: „Di quì passando in un salotto; si veggone due gruppi di piccole statue l'uno è un' Ercole, che piglia la conochia da Jole, ed Amore da parte: figure, e marmo Greco, l' altro un S. Gio. Batista nel deserto di mano del Pieratti rappresenta."

Abb. 18. Orientale aus Pietra Serena. Florenz, Boboligarten

Gesichtsbildung (vgl. Abb. 16 und 17) (den schweren Augenlidern, der eigenartig modellierten Nase, dem etwas unfreundlichen Mund), in der Umrahmung des Antlitzes, in der Behandlung der Haare, (die in dünnen Strähnchen übereinanderliegen, wie beim Löwenhaupt auf dem Helm des „Eifers") in den Körperformen u. dgl. sind so groß, daß beide Werke von einem Künstler herrühren müssen.

Domenico Pieratti ist abgesehen von einer Zeichnung ausschließlich als Bildhauer bekannt; zahlreiche Arbeiten erscheinen durch die Archive belegt oder werden wenigstens durch die alten Schriftsteller dem Künstler, beziehungsweise Pieratti schlechthin, zugeschrieben. Wir wollen das vorhandene Quellenmaterial zunächst nach Werken ordnen und prüfen, ehe wir zu den stilistischen Ausführungen übergehen.

1. Abschnitt: QUELLENMATERIAL

I. Arbeiten im Boboligarten

1. Zwei Putti. An der Nordseite des Teiches mit der Insel stehen zwei Putti aus Marmor, von denen der eine mit beiden Armen einen Hammer schwingt, als wolle er ein Herz, auf das er den linken Fuß gesetzt hat, zertrümmern (Abb. 28), während der andere sich bemüht, ein solches mit einem Schlüssel zu öffnen (Abb. 25). Aus einer Beschreibung des Boboligartens, vom Jahre 1757, die den großherzoglichen Buchdrucker und Verleger G. Cambiagi (a.) zum Verfasser hat, geht hervor, daß Cinelli in einem heute verschollenen Teile seiner handschriftlichen Aufzeichnungen Domenico Pieratti für den Schöpfer beider Werke erklärt. Diese Angaben Cambiagis finden sich in einem etwas später erschienenen Führer von Soldini (b.) wieder, welcher deswegen Beachtung verdient, weil er die Statuen nicht nur bespricht, sondern auch abbildet (Abb. 24). Die Entstehungszeit beider Figuren erscheint nicht überliefert, allein sie läßt sich erschließen: An dem Tage, wo die Nachricht nach Florenz gelangte, daß der spätere Kaiser Ferdinand II. — ein Bruder der Großherzogin Maria Magdalena von Oesterreich, die mit Cosimo II. verheiratet war — König von Ungarn wurde (18. Juli 1618), setzte man den Neptun Gian's da Bologna, der sich früher an einer anderen Stelle des Gartens befand[23]), an seinen heutigen Platz[24]). Da diese Kolossalstatue ihre ganze Umgebung beherrscht und die anderen plastischen Arbeiten knapp am Teich mit Rücksicht auf sie komponiert sind, dürften auch diese — mit Ausnahme einiger Werke, die von Gian da Bologna herrühren sollen — aus jener Zeit stammen. Mit dieser Datierung würde es übereinstimmen, wenn wir hören, daß die acht Statuen von Löwen, Bären und Hunden, die an den Mündungen der vier Straßen an dem Teich stehen, von Romolo del Tadda ausgeführt sind, der 1620 starb; auch Baldinuccis Nachricht, Antonio Novelli (1600—1662)

[23]) Vgl. F. Bocchi, Bellezze, aus dem Jahre 1591, S. 67. Siehe auch die folgende Anmerkung.

[24]) Die Inschrift auf der großen Granitschale, welche der Statue zur Unterlage dient, lautet: „Li 18. luglio si posò la tazza e fu il giorno della nuova, che il fratello della serenissima fu fatto re dell Ungheria" (Vgl. auch Cambiagi: Descrizione del imperiale Giardino di Boboli, Firenze 1757, S. 52 unten ff.)

habe im 22. Lebensjahre einen Putto in Marmor geschaffen, „che si vede in atto di notare nell' isola del Giardino di Boboli“[25]), weist auf dieselbe Zeit hin.

a. Gaetano Cambiagi, Descrizione del imperiale Giardino di Boboli Firenze 1757, p. 54 f.: ..... È l' Isola da un' altra strada inerociata con lo stesso ordine delle piccole vie di Mosaico, come intorno all' Isola ho detto, le quali per ogni banda di questa parte del Giardino rigirano: su lo spazio da mano destra, cioè verso le case di Borgo, s' inalzano due graziose Vasche di marmo sopra due Delfini, che la testa sopra la base posano, e con le code le Vasche sostengono, e sopra queste sono due Amorini nudi di altezza braccia 2 e mezzo l' uno; ha quello da man destra un Cuore sotto il piè sinistro, e col martello alzato sta in atto di romperlo; l' altro ha un Cuore nelle mani, che con una chiave d' aprirlo procura; sono state queste due Statuette dallo scarpello di Domenico Pieratti scolpite (Cinelli, Bozze, etc.).

b. Soldini: Il reale Giardino di Boboli, Firenze 1784, p. 67 (das Datum ist auf dem Titelblatte nicht angegeben, ergibt sich aber aus dem Text, S. 63): „Il primo oggetto di stupenda considerazione, che s' appresenta al passeggiero, appena sia giunto alla Ringhiera del predetto Vivaio; tralasciando per ora tutti gli altri ugualmente rari e degni; si forma da due graziose Vasche di marmo, le quali s' inalzano e sono sostenuto da due Delfini, che la testa loro sopra una base posando, colle code le Vasche medesime sorrette tengono, e vagamente sospese. Da esse scaturiscono fontane d' acqua sempre viva: ma il loro più bell' ornamento sono due Amorini nudi di marmo dell' altezza braccia due e mezzo l' uno, che sopra di quelle stanno ritti, ed in diverso atteggiamento. Uno di questi a man destra tiene un Cuore sotto il piè sinistro, e col martello alzato sta in atto di romperlo; e l' altro Amorino colla sinistra tiene stretto un simil Cuore, che con una chiave nella destra tenta d' aprire (Tav. XXXIV). Ambedue le vezzosissime Statuette sono Opera di Domenico Pieratti nelle qualli lasciò ai posteri un eterna memoria del valore suo nella Scultura molto superiore ad altri lavori, che similmente esistono in questo gran Giardino. — Der Stich bei Soldini T. XXXIV (Abb. 24) trägt die Unterschrift: „Due Fanciulli in marmo, sopra la Ringhiera del Vivaio grande all' Isolotto in Boboli: Opera di Domenico Pieratti. G. Vascelino scolpì.“

2. Mohr aus Pietra Serena und Verwandtes. In unmittelbarer Nähe der Marmorputten Domenico Pierattis standen einst, von Grün umschlossen, rings um den Teich die lebensgroßen Statuen von Landleuten, Jägern u. dgl. Figuren[26]), immer abwechselnd mit Tierbildern wie Hunden, Löwen, Ebern[27]). Cambiagi (a.), der in seinem 1757 erschienenen Büchlein dieser Arbeiten aus Pietra serena gedenkt, gibt an, von den menschlichen Gestalten wären einige beschädigt, viele der Tiere in Stücke gebrochen. Meisternamen sind bei ihm nicht überliefert,

[25]) Baldinucci: Notizie im Leben des Antonio Novelli, Dec. IV della P. I del Sec. V S. 430 des VI. Bd. der Originalausgabe, Seite 458 des IX. Bd. der Mailänder Ausgabe.

[26]) Heute sind noch im ganzen 16 Statuen vorhanden.

[27]) Verschollen.

nur ein Mohr, der den Bogen auf einen von Hunden verfolgten Eber anlegt (Abb. 25), wird wohl im Anschluß an die unmittelbar vorher zitierten Aufzeichnungen Cinellis als Werk Domenico Pierattis[28]) bezeichnet. Außerdem erwähnt Cambiagi, daß sich an den Mündungen der vier Hauptstraßen beim Teiche acht weitere Tierfiguren aus gleichem Material von der Hand Romolo Ferruccis, genannt „del Tadda“[29]), befanden. Soldini (b.), der in seiner Beschreibung des Boboligartens die sachlich gehaltenen Angaben Cambiagis oft nur mit Phrasen verbrämt wiederholt, erwähnt gleichfalls die mit einander abwechselnden Menschen- und Tierfiguren, ohne im Text einen Künstler zu nennen: unter dem Strich aber fügt er hinzu, die Bildwerke im Umkreise des Teiches wären, soweit sie in Pietra serena ausgeführt sind, zum größeren Teil von Domenico Pieratti und Romolo del Tadda verfertigt; er rühmt ihren Kunstwert und bemerkt, man hätte sie jüngst restauriert und zum Schutze gegen die Witterung mit Oel gefärbt. Da zu diesen Arbeiten im Umkreise des Teiches nicht nur der Mohr von Pieratti mit den übrigen 15 menschlichen Gestalten gehört, die sich heute noch an Ort und Stelle befinden, sondern auch die verschollenen Tierbilder zwischen ihnen, vielleicht auch jene an den Straßenmündungen von der Hand Romolos del Tadda, so macht die Anmerkung Soldinis fast den Eindruck einer nicht sehr glücklichen Verallgemeinerung der Worte Cambiagis; nur ist zu bemerken, daß Romolo Ferrucci auch von Baldinucci[30]) mit jenen Arbeiten aus Pietra Serena, speziell mit den von Jägern verfolgten Tierfiguren, in Zusammenhang gebracht wird. Jedenfalls sind wir auf Grund der Angaben Cambiagis höchstens zu der Annahme berechtigt, daß Cinelli den Mohren für ein Werk Pierattis erklärte, während dies bei den übrigen Skulpturen zum mindesten recht zweifelhaft ist.

a. Cambiagi (Descrizione dell'Imperiale Giardino di Boboli, Firenze, 1757) bespricht die mit einander abwechselnden Menschen- und Tierfiguren auf Seite 50: „Finalmente giunti allo spazio, che intorno all'Isola rigira, ove molti alberi fronzuti fanno umbra, et a guisa d'una salda muraglia, una ben disposta spalliera di Cipressi, e di Lecci si vede piantata, ove in proporzionata distanza v'erano

[28]) Der Mohr ist heute noch am Ort, die Tiergruppe aber, die in einigem Abstand von ihm aufgestellt war, fehlt.

[29]) Seite 50 werden zwei Löwen und zwei Hunde angeführt, Seite 56 zwei Hunde und zwei Bären; alles bis auf die zwei Bären heute noch vorhanden.

[30]) Baldinucci, Notizie, Decc. I della parte III del sec. IV., S. 94 f. der Originalausgabe: „Questo Romolo adunque, che pure fu anche cognominato del Tadda, a cui rimase il segreto di lavorare il porfido, più opere condusse in tale durissima materia; fu però il suo forte, e molto si segnalò nello scolpire in pietra ogni sorta d'animali quadrupedi, onde da' Serenissimi di Toscana fu fatto gran capitale di sua virtù, per mezzo di cui non poca amenità, e vaghezza accrebbero al' giardino di Boboli, in varie parti del quale furono situati leoni, tigri, lupi, cignali, ed altre fiere, ove acquattate come in luogo di loro ritiro, fra l'ompre d'salvatichi, ove seguitate a morte da i mastini, e dove sotto il tiro dell'asta, e della spada de' ciacciatori concetto si vago, e così bene adattato a' posti, e qualità delle parti dello stesso giardino, che più non può desiderarsi; è certo, che in ciò che appartiene ad una perfetta imitazione di animali di tal fatta, ed all'espressiva di lor gesti, e di loro moti, ed eziandio in ciò che tocca alla varietà, proporzione, sveltezza de' muscoli loro, non sappiamo vedere, che altri fino a' suoi tempi abbia fatto più, o meglio.“

Abb. 19. Figur vom Grabmal der Ascangela Palladini, entworfen von Buggiardini

alcune nicchie, nelle quali stavan collocate molte Statue di pietra grandi quanto il naturale, che vari Cacciatori rappresentavano; le nicchie appariscono essere state 32, e fra l' una, e l' altra alcuni Animali pur di pietra come Cani, Leoni, Cigniali, e simili, molte delle quali sono in oggi spezzate, come pure alcune delle dette Statue in parte guaste dall' ingiurie de' tempi."

Den Mohren erwähnt Cambiagi unmittelbar nach Besprechung der beiden Putten Domenico Pierattis auf Seite 55: „In quest' angolo dalla parte degl' Alberi è un Moro di pietra grande quanto il naturale dell' istesso autore, in atto di tirare con l' arco ad un Cinghiale pur di pietra da alcuni cani seguitato, che poco distante in un prato mostra di fuggire, benchè questa figura di presente si vede alquanto guasta."

b. Soldini, a. a. O. pag. 69: „All' intorno della Ragnaia scappan fuori, quasi da certe Nicchie formate dalla verzura medesima, in proporzionata distanza fra loro, alcune Statue di pietra grandi quanto il naturale; le quali Villani, Cacciatori, ed altre simili Figure rappresentano, e fra l' una e l' altra frapposti sì mirano alcuni Animali pure di pietra; come Cani, Leoni, Cigniali; dalla quale si ben fatta distribuzione s' aumenta maravigliosamente la magnificenza di questa deliziosissima veduta." — Die Anmerkung zu dieser Stelle lautet: „Risguardar volendo il numero delle Statue e degli Animali, che stanno distribuite in questo giro, quantunque scolpite quelle in pietra, sono per la maggior parte di mano di Domenico Pieratti (di cui in altro luogo colla dovuta lode s' è fatta menzione) e di Romolo Ferrucci, detto del Tadda, il quale altri simili lavori, d'Animali spezialmente, a con gran diligenza eseguiti e lasciati in Boboli, per ordine impostogli dai Sovrani nei tempi suoi. Il valore nello scalpello d' ambedue i detti Artefici meritava che si perpetuasse meglio in altra materia più stabile della pietra serena: ma il risarcimento fatto nell' età nostra con ottima intelligenza a queste belle Figure, come pure il colorito dato loro sopra coll' olio cotto, cospireranno del pari a conservarne il merito per più lungo tempo.

Abb. 20.
Charitas in der Grotte des Pittipalastes

3. Der „Gladiator" im Boboligarten. Cambiagi (a.) erwähnt im Giardino Boboli die Marmorstatuen zweier Gladiatoren, von denen der eine, abgesehen von modernen Ergänzungen, antiken Ursprungs sei, während der andere von Domenico Pieratti herrühre. Da beide Werke sich heute noch an Ort und Stelle befinden, Soldini (b.) überdies im Text Aufschluß gibt, wo jedes von ihnen steht, und auf Tafel IX beide abbildet, ist jeder Zweifel darüber, was gemeint ist, ausgeschlossen. Die als Antike bezeichnete Figur ist ein Torso aus der Mitte des 5. Jahrhunderts vor Christi Geburt, an dem die Basis, die Beine bis knapp hinauf zum Becken, beide Arme bis zur Schulter, Hals und Nase ergänzt sind[31]); die andere stellt einen bärtigen Mann dar, der die vom Mantel umwundene Linke schützend vorstreckt, während seine Rechte ein Schwert hält. Diese soll das Werk Domenico Pierattis sein, doch läßt sich der Name des Künstlers höchstens bezüglich der recht umfangreichen Ergänzungen — Kopf, rechter und linker Arm, Gewand, rechter Unterschenkel, Zehen des linken Fußes – aufrecht erhalten; der Torso selbst ist eine antike Wiederholung des Tyrannenmörders Aristogeiton. Ob die irrtümlichen Angaben Cambiagis und Soldinis auf eine mißverstandene Stelle von Cinellis Manuskripten zurückzuführen sind, kann ich nicht entscheiden, da seine Aufzeichnungen über den Boboligarten verschollen sind, doch dürfte er gewußt haben, daß es sich um eine Ergänzung handelt, denn auf einem zufällig (in den Studien für die „Bellezze") erhaltenen Blatt findet sich folgende flüchtige Notiz: „Pierattis Restauration des „Imeneo" im Boboligarten, ferner die des „Gladiators" und des „Pluto"." (c.)

a. Cambiagi, Descrizione dell' imperiale Giardino di Boboli, Firenze 1757, pag. 42: „In capo adunque di detto Stradone, trovansi due Statue di marmo, rappresentanti due Gladiatori più grandi del naturale, uno de' quali è d' antica manifattura, del solo torso parlando, ma modernamente ristaurato, l' altro è scolpito dal Pieratti."

b. Soldini, Il reale giardino di Boboli, Firenze 1784, pag. 41: „In capo adunque di detto Stradone s' offrono alla vista due statue di marmo una per testata; le quali si direbbono la prima Coppia, se volessimo su l' altrui scorta proseguirne l' illustrazione a due a due, come stanno in facciata laterale fra loro. Rappresentano queste prime due Gladiatori, più grandi del naturale, le quali sono posate sopra altrettante basi di pietra; nella forma che in simili imbasature stà piantata con giusta posizione la maggior parte dell' altre di questo Stradone, che in seguito saremo per descrivere. Guardansi ambedue i combattenti in atto d' incontrarsi con ferro alla mano, esprimendo l' uno e l' altro gli affetti di furore e di coraggio, quasichè parlanti fossero, e su 'l campo. Uno di questi; cioè la Statua a man sinistra verso il Laberinto; è d' antica manifattura, del solo torso parlando, ma modernamente ristaurato; e l' altro è una delle belle Sculture, che siano uscite dallo scalpello di Domenico Pieratti (Tav. IX)." — Die Unterschrift unter dem Strich lautet: „Due Gladiatori, che guardansi in testata alla Sommità dello Stradone all' Isolotto

[31]) Amelung: Führer durch die Antiken in Florenz, N. 198; Dütschke: Die antiken Bildwerke Oberitaliens, II, 77; Arndt: Einzelverkauf No. 96—98.

in Boboli; uno dei quali d'antica mano, e l'altro di Domenico Pieratti. G. Vascellini, scolpì."

c. Cinelli, Bozze Ms. der Magliabecchiana in Florenz, Signatur XIII, 34 auf der linken Seite des 7. Blattes vor dem „Corridore" überschriebenen Kapitel:

„Imeneo di Boboli restaur[ato] dal Pieratti
„Gladiatore di detto l'restauro
„Pluto di detto l'restauro."

II. Arbeit in der Grotte des Pittipalastes

In der Grotte hinten am Haupthofe des Pittipalastes befinden sich an den Wänden rings um ein kleines Bassin vier überlebensgroße Marmorstatuen; sie sollen die Tugenden des Moses versinnbildlichen, der, aus Porphyr gemeißelt, in ihrer Mitte steht (dem Eingange gegenüber). Die weibliche Figur zu seiner Rechten ist die Personifikation der „Gesetzgebung" (la Legge), nach den übereinstimmenden Aussagen Baldinuccis (a.) und Cinellis (b.) ein Werk Antonio Novellis, weiter folgt die „Herrschaft" (l'Imperio), eine männliche Gestalt mit Krone und Szepter (Abb. 33) die von Cinelli Domenico Pieratti zugeschrieben wird; ihnen entsprechen auf der anderen Seite, zur Linken des Moses, der „Eifer für die Ehre Gottes" (lo Zelo dell'onor di Dio), ein Krieger in Panzer und Helm (Abb. 14), der, wie Cinelli mitteilt, von Giovanni Battista, dem Bruder Domenico Pierattis, herrührt, und „die Caritas" (Abb. 20), eine Frau mit drei Kindern, bezüglich deren die Nachrichten auseinandergehen: Baldinucci erklärt sie für eine Arbeit Agostino Bugiardinis, genannt Ubaldini, während Cinelli, dem Cambiagi und Soldini folgen, in ihr eine Schöpfung Domenico Pierattis erblickt. Ich teile die Ansicht Baldinuccis, denn D. Pieratti bevorzugt mehr zarte, elegante, leichtfüßige Gestalten, während der schwerere Frauentypus mit dem pathetisch zurückgeworfenen Haupt und den himmelwärts blickenden Augen Bugiardini ganz geläufig ist. Er findet sich z. B. bei der einen Figur (Abb. 19) auf dem Grabmale der Arcangela Palladini außen an der Kirche S. Felicità in Florenz, das im Auftrage der Erzherzogin Maria Magdalena von Oesterreich ausgeführt wurde[82]). Da hier nicht nur die Gesichtsbildung und die schwer herabfallenden Locken, sondern auch Körperformen und Gewandbe-

[82]) Vgl. Baldinucci im Leben des Ag. Bugiardini, Dec. II, del Soc. V (Originalausgabe, Bd. VI, S. 83; S. 295 des VIII. Bandes der Mailänder Ausgabe). „Essendo l'anno 1622 passata all' altra vita Arcangela Palladini, musica celebre della gloriosa memoria della Serenissima Arciduchessa Maria Maddalena d' Austria, volle quell' Altezza onorare la memoria di lei; onde ordinò fabbricarsi per lo suo cadavere un nobile sepolcro nella chiesa die Santa Felicità; ed al Bugiardini comandò che l'intagliasse. Questi fece il ritratto di Arcangela, testa con busto, che si vede al presente sopra il medesimo sepolcro; ma non ebbe appena condotte a un certo mediocre segno le figure di due femmine di mezzo rilievo, che gli stanno da i lati, che prevenuto dalla morte non potè finirle; il che poi toccò a fare al Novelli." — Während die Büste der Archangela Palladini, die nach Baldinucci ein eigenhändiges Werk Bugiardinis darstellt, in der Behandlung des Marmors einen erfahrenen Künstler verrät, machen die seitlichen Reliefiguren tatsächlich den Eindruck, als hätte ein noch etwas ungeübter Schüler sie nach der Zeichnung des Meisters in Stein übertragen. Karton und Erfindung gehen jedenfalls auf Bugiardini zurück, während die Ausführung von A. Novelli herrührt, der damals ungefähr im 22. Lebensjahre stand.

handlung (vgl. besonders das Säumchen, das den Busen drapiert,) genau wiederkehren, wie sich überhaupt in der Linienführung und Komposition eine völlig gleiche Empfindung offenbart, so haben wir auch in der Caritas der Pittigrotte ein Werk Bugiardinis zu erblicken. Trifft das zu — und eine Verwechslung lag für Cinelli insoferne besonders nahe, als D. Pieratti tatsächlich eine Caritas geschaffen hat[83]), — dann ist für die eine Statue der Pittigrotte das Datum vor 1623 (Todesjahr Bugiardinis) gegeben, während andererseits die „Legge" Ant. Novellis (geb. 1600) einen Ansatz vor 1620 nicht gut verträgt. Wir werden kaum fehlgehen, wenn wir auch die anderen zwei Marmorarbeiten nicht allzufern von diesem Zeitpunkte ansetzen; vielleicht steht die Ausschmückung der schon von Amanati erbauten Grotte in irgend einem Zusammenhang mit dem Umbau des Pittipalastes, der unter Leitung Giulio Parigis von 1619—20 ab ausgeführt wurde[84]).

a. Baldinucci bespricht im Leben des Raffaello Curradi, der wie die Brüder Pieratti ein Schüler Andrea Ferruccis war, ausführlich die Statue des Moses, die von diesem Künstler begonnen, von Cosimo Salvestrini beendet wurde (Dec. II del Sec. V, S. 139 des VI. Bd. der Originalausgabe). — Im Leben Antonio Novellis erwähnt er die Legge (Dec. IV della P. I. del Sec. V, S. 341 des VI. Bd. der Originalausgabe). — Im Leben Agostino Bugiardinis berichtet er über die Caritas wie folgt (Dec. II del Sec. V, S. 83 des VI. Bd. der Originalausgabe): „Vedesi anco di mano del Bugiardini una grande statua di marmo, con alcuni piccoli fanciulli, nella grotta, che è in testa al cortile del palazzo de' Pitti, nella quale pur anche lavorò il Novelli, che rappresenta la Carità."

b. Cinelli, Bozze Ms. der Magliabecchiana XIII. 34, berichtet übereinstimmend mit Baldinucci, dessen VI. Bd. erst 1728 erschien, von der Statue des Moses und fährt dann fort (3 Blatt nach der großen Manuskripteinlage): „Le vasche e la statua del Moisè da quattro statue di marmo maggiori del naturale tramezzate rimangono e queste quattro attributi delle virtù di Moisè rappresentano: Dalla destra del Moisè vedesi una donna vestita tutta di lungo con le tavole in mano onde gli precetti del decalogo scritti sono per la Legge figurata: è assai bella e ben' inteso il pannegiamento di mano del Novelli; dalla sinistra è una statua coronata ed lo scetro in mano ch' è dello Imperio figura acconciamente da Domenico Pieratti scolpita; A fronte della Legge è il Zelo dell' onor di Dio di mano di Giovanni Battista Pieratti fratello di Domenico, e nell' ultimo luogo è la Carità figurata, statua con molta maestria lavorata pur dallo stesso Domenico Pieratti."

Cambiagi, Descrizione dell' Imperiale Giardino di Boboli, p. 11 f. und Soldini, Il reale Giardino di Boboli, p. 13, stimmen natürlich mit Cinelli überein.

III. Arbeiten für Erzherzogin Maria Magdalena von Oesterreich.

1. Statuen zweier „Flüsse". Als Maria Magdalena von Oesterreich, Großherzogin von Toskana, im Jahre 1622 den Plan faßte, ihre Villa, die früher Villa

[83]) Siehe S. 43.

[84]) Ueber den Umbau berichtet Baldinucci im Leben des Alfonso Parigi, ferner eingehend Cambiagi, S. 13 ff.

Baroncelli hieß, von ihr aber Poggio Imperiale benannt wurde, umzugestalten und zu erweitern, übertrug sie die Anfertigung von Modellen und ihre Ausführung dem Architekten Giulio Parigi[35]). Dieser ist auch der Schöpfer der schönen Allee, die von der Porta Romana zur Villa hinanführt. An ihrem unteren Teile wurden Fischteiche und Wasserbecken angelegt, zu deren Schmuck Orazio Mocchi (gest. am 20. Mai 1625) die Statuen zweier Flüsse entwerfen sollte. Seine Modelle gelangten jedoch nicht zur Ausführung, vielmehr erging ein neuer Auftrag an die Brüder Domenico und Giovambatista Pieratti; nach deren Modellen wurden dann die Figuren ausgeführt, jedoch nicht in Marmor, sondern in Stuck und Schwamm. Baldinucci (a.), dem wir diese Nachrichten verdanken, berichtet weiter, Mocchis Entwurf wäre darum unberücksichtigt geblieben, weil er sich zu wenig um die Vorschriften Giulio Parigis bekümmert habe, von dem die ganze architektonische Anlage herrührte. — Wie Baldinucci, so erwähnt auch Cinelli (b.) daß sich an zwei Fischteichen zu beiden Seiten der Straße, die von der Porta Romana zum Poggio Imperiale führt, zwei (sitzende) Kolossalfiguren von Schwamm befinden, aus deren Urnen Wasser floß. Die eine stelle den Arno vor, die andere den Mugnone oder Ombrone. Beide seien sehr schön, fügt Cinelli hinzu, doch übertreffe der Mugnone (Ombrone) von der Hand A. Novellis sein Gegen-

Abb. 21. Marmorstatue des gekreuzigten Christus. Florenz, Spanische Kapelle

[35]) Vgl. Baldinucci im Leben des Giulio Parigi, S. 391 des V. Bd. der Originalausgabe, S. 27 des VIII. Bd. der Mailänder Ausgabe: „Volendo poi la Sereniss. Maria Maddalena d'Austria Gran Duchessa di Toscana l'anno 1622 dar principio a resarcire, accrescere ed abbellire la sua villa, già detta de' Baroncelli, alla quale per comandamento della stessa fu poi dato nome del Poggio Imperiale, il Parigi ne fece i modelli, e condusse quella grande e nobilissima fabbrica, levò dagli angoli del cortile le colonne tonde, e messevi pilastri quadri, fece il bellissimo stradone, che dalla porta conduce a essa villa, le fonti e vivai a principio di esso".

stück. — Die Angaben Baldinuccis sind zu genau und gehen derart ins einzelne, daß man trotz der abweichenden Ansicht Cinellis einen Irrtum seinerseits kaum wird annehmen wollen; stilistisch läßt sich die Frage nicht mehr entscheiden, da keines der (beiden) Werke mehr an seinem Platze steht. Noch im „Ristretto" des Jahres 1767 werden sie erwähnt[36]), doch erfahren wir bereits 1793 aus einem Florentiner Führer[37]) daß die sechs Fischteiche an der Straße zum Poggio Imperiale zugeschüttet worden seien; von den „Flüssen" verlautet nichts mehr.

a. Baldinucci, im Leben des Orazio Mocchi, Dec. II, della Parte I, del Secolo V, S. 137 des VI. Bandes der Originalausgabe, Band VIII, S. 435 der Mailänder Ausgabe: „Furongli ancora dati a fare i modelli di due grandi statue, che dovevano rappresentare due fiumi, ed avere luogo una di quà e una di là sopra le vasche del' acqua al principio dello stradone, che dalla Porta a S. Piergattolini conduce alla Villa detta l' Imperiale: e dicesi, che essendosi egli in sì fatto lavoro voluto accomodare più a' propri dettami, i quali egli stimava più conformi a' precetti dell' arte, che a quelli di Giulio Parigi, con architettura del quale il tutto in quello si faceva, non furono altrimenti i suoi modelli messi in opera; ma ne furono fatti altri modelli da Domenico e Giovambatista Pieratti, e condottene le figure, come pure oggi si veggono, non già di marmo, ma di stucchi e spugne; e noi, a cui son toccati a vedere i modelli del Mochi, non possiamo altro credere, se non che probabil cosa fosse, che l' opera del primo non potesse riuscire gran fatto migliore di quella, che fecer poi vedere i secondi."

b. Cinelli, Bozze Ms. der Magliabacchiana Signatur XIII 34, zweite Seite vom großen Kapitel über den Poggio Imperiale: „Più oltre son due altre peschiere a mezzo cerchio in faccia alle quali due gran colossi di spugne seggono, con urne l'acqua versando, uno per Arno, l' altro per Mugnone anzi per l' Ombrone figurati, bellissimi sono amendue, ma l' Ombrone ch' è di mano del Novelli è all' altro superiore." — Drei Blatt vorher befindet sich eine durchgestrichene Skizze für diese Stelle von vollständig gleichem Inhalt.

2. „Winde" an der Fassade des Poggio Imperiale. In engem Zusammenhang mit der Schöpfung der „Flüsse" im Tale steht die der „Winde" auf der Höhe des Poggio Imperiale. An der Fassade dieser Villa sah Cinelli in Nischen acht Statuen für die Haupt- und Nebenwinde, überlebensgroße Figuren aus grauem Sandstein. Er gibt an, einige von ihnen habe Domenico Pieratti verfertigt, andere Antonio Novelli, andere Generini. Uebereinstimmend damit erwähnt Baldinucci unter den Werken Antonio Novellis eine Kolossalfigur für den Poggio Imperiale, welche einen „Wind" darstellte, der sich anschickt, ein Segel zu zer-

[36]) Ristretto delle cose più notabili della città di Firenze, 7. Auflage S. 156: „In poca distanza vi sono due Vivai grandi, di semirotonda figura, nella parte superiore de' quali si vedono di spugne, e a grottesca due figure prostese di proporzione gigantesca rappresentanti i Fiumi dell' Arno e dell' Arbia, i quali tenendo un vaso, cade da esso l' acqua nel Vivaio".

[37]) Guida al forestiero per osservare con metodo le Rarità e Bellezze della città di Firenze, 6. Auflage, Florenz 1793, S. 287: „Villa Imperiale. Al primo ringresso del lungo viale vi erano quattro vivai divisi da un ponte, quali furono rinterrati, e ridotti a prato ..... In distanza vi erano due altri vivai, che furono ancor essi rinterrati".

reißen; Baldinucci datiert die Statue gegen 1630[38]). Auch diese Arbeiten sind nicht mehr vorhanden.

a. Cinelli, Bozze Ms. der Magliabecchiana Signatur XIII 34, drittes Blatt vom Kapitel über den Poggio Imperiale: „ . . . . . in esse [nicchie della facciata] sono altrettante statue di pietra bigia di braccia cinque l' una, che gli quattro Venti principali, e gli altri quattro meno principali rappresentano, e sono assai ben fatte da Domenico Pieratti alcune, altre da Antonio Novelli ed altre da Generini che tutti e tre si sono quest' opere assai bene portati".

IV. Arbeiten für die Guardarobe

1. Charitas. In einer Rechnung, die der großherzoglichen Galerie zu Florenz am 25. November 1626 ausgestellt wurde, erwähnt Pieratti die Verfertigung einer Wachsfigur in Basrelief von der Größe eines halben Braccio. Sie sollte später, in Jaspis übertragen, das Ciborium der großherzoglichen Kapelle schmücken (a.). Daß die Figur wirklich in edlem Material ausgeführt wurde, beweist eine Stelle des Inventars der Guardarobe vom 4. Januar 1638, wo in Verwahrung bei Andrea Borgognone folgendes Kunstwerk angeführt erscheint: „Eine Figur von rotem und gelbem Jaspis und Calcedon, mit Kopf und Händen aus Jaspis von Volterra in Basrelief fast ganz vollendet. Höhe $^1/_2$ Braccio. Stellt eine Caritas dar". Vier Zeilen später erscheint auch das Wachsmodell für dieses Relief angeführt (b.).

a. Inventar der Med. Guardarobe im Archivio d' Stato zu Florenz, Nr. 403 unter 742 der neuen Bezeichnung, S. 275 der alten:

A dì 25 di Novembre 1626.

La Galleria di sua Altezza Serenissima deve a me Domenico Pieratti scultore per havere fatto cioè una figura di cera di bassorelievo; lei è di grandezza un mezzo braccio che rappresenta la Carità fatta con ogni sorta di avertenza perchè a essere osservata da quelli, che la chopiano per farla di diaspro; serva per mettere nel ciborio per la capella di S. A. Ser^{ma}: [scudi] 39, abatesi per tara [scudi] 31, resta scudi 8.

b. Inventar wie oben Nr. 509, S. 12 (vom 4. Januar 1638):

„In mano di Andrea Borgognone. Una figura di basso relievo poco meno che finita, di diaspro rosso e giallo e lapis lazzero, e calcedonio, con la testa, e mani di diaspro di Volterra alta braccia $^0/_2$ figurata per una Carità . . . . . .

Un modello di ciera della sopra detta figura della Carità".

2. Restauration zweier Putten. Am 28. Februar 1654 legt Domenico Pieratti der großherzoglichen Galerie eine Rechnung für die Restauration zweier Marmorputten vor, die sich in der Tribuna befanden. Dem einen hat er einen

[38]) Baldinucci, Notizie im Leben des Antonio Novelli, Dec. IV della P. I, del Sec. V, S. 340 des VI. Bandes der Originalausgabe, Band IX der Mailänder Ausgabe, S. 459: „Poi messe mano ad una gran figura per la Real Villa del Poggio Imperiale, che rappresenta un Vento, che mostra di stracciare una vela: e ciò fu circa all' anno 1630".

Abb. 22. Pieratti: Herakles und Jole. Florenz, Palazzo Galli

Fuß und eine Hand zurecht gemacht und die Finger aus Marmor ergänzt, dem anderen gleichfalls die Finger neu angefertigt.

Inventar der Med. Guardarobe Nr. 653, Inserto 1. Seite 23 der neuen Bezeichnung, (15 der alten:

„A dì 28. Febraio 1653[39]).

Io Domeniho Pieratti scultore per havere rassettato a un putto d' marmo un piede et una mano riffattogli le dita d' marmo et finite et ancora ad uno altro putto rifattogli le dita di una mano d' marmo e ristuchato et aggiustato come hanno a stare per ordine del Ill.mo Sr March.e Cesbone del Monte guardaroba generale di S. A. Serma e questi putti sono nella tribuna in Galleria di S. A. Serma et in questa sono stati sei giornate in mie stanze a farli detti risorgimenti di marmo e quatro giornate in detta galleria per aggiustarli et finirli che sono giornate dieci e di queste domando scudi sette-scudi 7, umilissimo servitore di V. Sria Ill.ma Domeniho Pieratti."

3. Gladiator der Uffizien. Cinelli erwähnt in seinen handschriftlichen Aufzeichnungen über die Bildwerke der Uffizien an der linken Seite des zweiten Ganges einen Gladiator von Pieratti ohne jedoch eine Beschreibung des Werkes zu geben (a.). In einem Inventar der Galerie, das 1704 ff. von Giovanni Francesco Bianchi verfaßt wurde, findet sich Pierattis Gladiator an der Stelle, wo ihn Cinelli sah, beschrieben (b). Es war eine $3^1/_2$ Braccia hohe Statue aus weißem Marmor, die ein Schwert in der Rechten und einen Schild, auf dem in Basrelief eine Löwen- und Stierjagd dargestellt war, in der linken Hand hielt. Zwischen seinen Füßen befand sich ein Strunk, auf dem ein Tuch mit einem Helm lag. Gabburri erwähnt den Gladiator unter Domenico Pieratti bereits im Vestibül der Uffizien (c.). Guiseppe Bianchi (wie Giovanni Francesco Bianchi Konservator der Galerie) berichtet im Jahre 1759, der Gladiator im Vestibül, den der englische Dichter Addison in seinen Erinnerungen an die Uffizien erwähne[40]), sei nicht antiken Ursprungs, sondern rühre von Pieratti her, der — wie er meint — am Ende des 16. Jahrhunderts geblüht habe; sein Werk stelle einen nackten Kämpfer dar, der mit einem großen Schwerte zum Stoße aushole (d.). Bei Gori (Museum Florentinum) ist die Statue nicht abgebildet und steht auch heute nicht mehr in der Galerie.

a. Cinelli, Bozze Ms. in der Magliabecchiana, Signatur XIII, 34: „Or l'altro Corridore incomminciando ..... Trovasi alla sinistra una statua intera che un Gladiatore rappresenta, è questa del Pieratti moderno artifice ben fatta e che all' antiche statue in bellezza non ceda."

b. Inventario generale di tutto quanto fu consegnato a Gio. Francesc Bianchio Custode della Galleria di S. A. R. dopo la morte del di lui genitore dal 1704 al 1714, pag. 15: „segue nel' Corridore della Parte di Ponente ..... Una figura intera di marmo bianco moderna di mano del Pieratti alta braccia $3^1/_2$ rappresenta un Gladiatore tutto nudo, con' spada nella destra, e scudo nella sinistra; entrovi di

[39]) Florentiner Zeitrechnung.

[40]) Siehe Anmerkung 41.

Abb. 23. Giovannino des Kaiser Friedrich-Museums

baso rilievo una caccia di leoni, e tori, con un tronco tra i piedi ove vi posa un panno con' un' elmo 154, 1."

c. N. Gabburi: Vite di Pittori, Tom. II, pag. 723, Manuskript der Palatina Florenz, Nationalbibliothek, Signatur E. B. IX. 5, unter Domenico Pieratti: doch ist unmittelbar vorher auch von Giovanni Battista Pieratti die Rede. „Di mano di questo valoroso artifice è una bella statua di marmo nel primo vestibulo della Real Galleria di Toscana rappresentante un Gladiatore."

d. Guiseppe Bianchi, Ragguaglio, Firenze 1759. Descrizione del Vestibulo, pag. 12: „Le altre statue non meritano molta osservazione, poiche l' Atleta non ha di antico se non il petto, ed il dorso: il Gladiatore, o sia Soldato tutto è moderno ..... Del Gladiatore però ne fece stima il Sig. Addison[41]) Poeta Inglese molto celebre, e nella relazione de' suoi Viaggi d' Italia ne parlò come di lavoro antico: ma egli è del Pieratti Scultore non ignobile, che fiorì nel fine del secolo XVI."

Pag. 106: Quel che non se gli [gemeint ist Addison] può ammettere è ciò che egli dice benchè di passaggio d' un Gladiatore antico, il quale non è, nè mai è stato nella Galleria. Che se egli intende del Soldato descritto pur ora avanti al Cinghiale, com' è probabile, parlandone nell' istesso verso, ognuno comprende dall' abito, ch'ei non è, nè può essere un Gladiatore, e se significar vuol la statua nuda accennata nel vestibulo, che qualche aria ne avrebbe, ella è tutta moderna, lavorata come si disse da un Pieratti scultore di qualche fama, con intenzione di rappresentare un Maestro d' Armi in atto di stendere il colpo con una grande Spada."

4. Christus. In der spanischen Kapelle zu S. Maria Novella in Florenz erhebt sich heute über dem Altare ein hölzerner Kreuzesstamm, an dem mit eisernen Nägeln die überlebensgroße Marmorfigur des Heilandes befestigt ist (Abb. 21). Ihrem Stilcharakter nach gehört sie ungefähr an das Ende der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts, doch gelangte sie erst viel später in den Besitz der Kapelle: eine Marmorinschrift unter dem Altare[42]) besagt, Großherzog Johannes Gasto von Etrurien habe das Marmorbild Christi auf Bitten des spanischen Ministers Fra Salvatore de Ascanio im Jahre 1731 der Kapelle zum Geschenk gemacht. Der Künstler wird nicht angegeben, aber in der 4. Auflage von Carlieris Ristretto (a.), die 1733, also unmittelbar nach erfolgter Schenkung zu Florenz veröffentlicht und dem Großherzog gewidmet wurde, heißt er Pierotti[43]), während in der Schrift

[41]) Vgl. Addison: Remarks of several parts of Italy and in the years 1701, 1702, 1703. (Siehe Works, Birmingham 1759, Vol. II, S. 134: „I saw in the same gallery the famous figure of the wild Boar, the Gladiator, the Narcissus, the Cupid and Psyche, the Flora, with some modern statues that several others have described."

[42]) Inschrift unter dem Altare: Marmoream Christi Crucifixi effigiem Jo. Gasto Magn. Etruriae Dux huic Arae, loco depositi addixit, deprecante F. Salvatore de Ascanio Ord. Praed. Philippi V. Hispaniarum Regis Ministro ad summam Etruscarum rerum tractandum arbitro: Vetusto hoc Sacello perpolito eleganter ornato, et Hispanicae suae Genti restituto an sal. MDCCXXXI.

[43]) Der Lesefehler Pierotti für Pieratti findet sich im Schedario Soldi 3962 bei Erwähnung der Caritas und der Restauration zweier Putten 3962, wo beidemal in den betreffenden Rechnungen der Name deutlich „Pieratti" geschrieben ist.

des Abtes Mecatti vom Jahre 1737, die ausschließlich über die Spanische Kapelle handelt (b.), sein Name in der Form Pieratti[44]) erscheint. Diese dürfte die richtige sein, da Mecatti genau orientiert ist und beispielsweise auch den Schenkungsbrief abdruckt, in dem freilich der Meister unerwähnt bleibt. Etwa fünfzig Jahre später bezeichnet Fineschi in einem Buche (c.) Pieralli als Schöpfer des Christusbildes, doch korrigiert er sich in einem späteren Werke (d.) und setzt dafür „Pieratti"; merkwürdigerweise gibt er hier dem Künstler den Vornamen Francesco. Obwohl dieser späteren Quelle kaum allzugroße Bedeutung beizumessen ist, werden wir die Statue für den Stil Domenicos, dessen Vorname nirgends angeführt erscheint, nicht verwenden.

a. M. Carlieri. Ristretto delle Cose più Notabili della città di Firenze 1733 p. 77: „Cappella della Natione Spaniola. Tutelare della Capella è di mano del Bronzino; il Crocifisso di marmo collocato oggi sull' Altare, è opera del Pierotti".

b. G. M. Mecatti: Notizie istoriche riguardanti il Cappellone degli Spagnuoli, pag. 31—33: „Nell' altare della Cappella, non solo osservar dobbiamo il ripulimento delle pietre, l' indoratura di nuovo fatta di alcuni geroglifici, ed inscrizioni, che già vi erano e lo scalino intagliato, e posto a oro, ma eziandìo un' insigne immagine di Gesù crocifisso scolpita in marmo dal celebre Pieratti, di statura al naturale, quale vi è stata di nuovo collacata. Sovra questa si solleva un baldacchino d' intaglio con due pendoni ai lati, a guisa di padiglione, colorito di violaceo, ed arrichito di dorature, che in vaga armonia vi si tramezzano; e l' apertura, che ivi rimane tra le cadute di esso padiglione, dà luogo agli spettatori di fissare anche l' occhio nella tavola del Santo Apostolo, che sta posta in faccia della cappella.

Il collocare quivi questa sacra immagine è stato parziale oggetto del mentovato Reverendissimo Padre Fra Salvadore d' Ascanio, il quale in occasione di aver conseguito il suo divoto intento di veder restaurato per sua opera questo capitolo, venne in tal forma ad effettuare la pia mente dell' Altezza Reale del Serenissimo Gran Duca Gian Gastone allora felicemente regnante, che degnato si era di concedergli il detto crocifisso in deposito, per tenerlo alla pubblica venerazione nella Cappella della Nazione Spagnuola ornata e restaurata da esso Padre Reverendissimo; ed in questo tenore si espresse la Reale Altezza Sua nell' ordine dato al suo Segretario di Stato partecipato al Padre Ascanio col seguente biglietto:

Reverendissimo Padre Signor Mio Padrone Colendissimo. Essendosi benignamente compiaciuto il Padron Serenissimo di ordinare, che sia dato in deposito per tenerlo alla pubblica venerazione nella Cappella della Nazione Spagnuola, ornata, e restaurata dall' insigne carità di Vostra Paternità Reverendissima, il consaputo crocifisso di marmo, che si trova in uno stanzone del giardino di Boboli; mi do l' onore di portarlene questa notizia di comendamento espresso dalla Reale Altezza Sua; con pregarla ad aver la bontà di significarmi come, e quando desidera di restarne servita, giudi candosi, che la migliore, e più sicura maniera sia di

[44]) Ebenso bei Richa, a. a. O. III (1755 S. 88) und bei Biadi, Notizie sulle fabbriche antiche (Firenze 1824 S. 112).

farlo porre coll' assistenza die qualche perito, che sappia accomodarlo sopra un paro di stanghe di corte, che saranno a sua disposizione: con che ratificando a Vostra Paternità Reverendissima il mio singolare ossequio, resto nel farle devotissima reverenza.

Di Vostra Paternità Reverendissima

Di Segretario di Stato 21 Maggio 1731

Devotiss. Obbligatiss. Servitore Vero."

[Hierauf wird die Inschrift unter dem Altar erwähnt und wörtlich zitiert.]

c. Fineschi, Memorie sopra il Cimitero antica della chiesa di S. Maria Novella di Firenze, Firenze 1787, p. 117: „All' Altare vi è un bellissimo Crocifisso di marmo, che è del Pieralli, ed esisteva nella Guardaroba di S. A. R. come si raccoglie da questa inscrizione". Hier folgt die Anm. 42 zitierte Marmorinschrift.

d. F. Fineschi, Il forestiere instruito in St. Maria Novella, Firenze 1790, p. 49. Nachdem die Restaurierung der Wandgemälde in der spanischen Kapelle erwähnt wurde, heißt es: „.... P. Maestro d' Ascanio Ministro plenipotenziario di Spagna alla Corte di Toscana, il quale ottene da Gio. Gastone ultimo Granduca della Casa de' Medici quel bel Crocifisso di marmo di Francesco Pieratti Scultore intendentissimo."

V. Andere Arbeiten.

St. Valerian und St. Tiburzio. In seiner Beschreibung der 1641 bereits vollendeten Capella Maggiore von St. Cecilia erwähnt Richa die Statuen des hl. Valerian und Tiburzio von Pieratti, welche sich in Nischen zu beiden Seiten des Altars befanden. Da der Vorname des Künstlers nicht angeführt wird, bleibt ungewiß, welcher von beiden Brüdern gemeint ist. Die genannte Kirche erhob sich einst an der Westseite der Piazza della Signoria, etwa dort, wo heute das Palazzo Lawison steht (vgl. Limburger, Gebäude von Florenz S. 37, Nr. 141).

Richa, Notizie istoriche delle Chiesa fiorentine II (1755) S. 57: „Resta la Cappella maggiore . . . . . degna da osservarsi per la richezza de' marmi, e per la bontà delle Pitture . . . . nelle due Nicchie ai lati dell' Altar medesimo vi sono due statue de' Santi Valeriano, e Tiburzio opera del Pieratti".

2. Herkules, Jole und Amor. (Palazzo Galli, Florenz, Via Pandolfini 18.) Im Hofe des Palazzo Galli Tassi in der Via Pandolfini steht heute die überlebensgroße Marmorstatue eines Herkules, dem Jole die Keule und das Löwenfell abgenommen hat, worüber sich ein kleiner Putto an der Seite herzlich freut[45]). Die Gruppe (Abb. 22) wird schon von Cinelli an der Stelle, wo sie sich heute befindet, erwähnt und Pieratti — ohne Vornamen! — zugeschrieben. Nagler nennt im Künstlerlexikon Domenico Pieratti als Meister und gibt an, Karl Gregori habe sie in Kupfer gestochen; da diese späte Quelle für uns nicht maßgebend sein kann (vgl. S. 30), werden wir die Statue für den Stil Domenicos nicht verwerten.

[45]) Für den Herakles dürfte der Laokoon vorbildlich gewesen sein, den der Künstler in der etwas rohen Kopie Bandinellis kannte.

G. Cinelli, Belezze, Florenz 1677, S. 370: „Casa di Gio. Batista Galli nel cortile della quale è in marmo espresto un' Ercole mentre Jole l'ha spogliato della pelle di Leone, della quale s' è vestita, e della Clava; È maravigliose un Amorino, che di si fatta debolezza si ride; È questa statua del Pieratti uomo di grande ingegno, e ch' in questo gruppo ch' è bellissimo ha fatto mostra di suo sapere."

3. Domenico Pieratti als Zeichner. Baldinucci berichtet, der Bildhauer Domenico Pieratti, der ein vorzüglicher Zeichner gewesen sei, habe seinen vertrauten Freund Giovanni Vanni bei Anfertigung des Kartons für ein Fresko, auf dem Christus, dessen Leichnam von Engeln gehalten wird, mit St. Franciscus und dem seligen Fra Felice (zu beiden Seiten) dargestellt war, unterstützt. Einst befand sich das Gemälde in einem Tabernakel am Fuße des Steiges, der zum Kloster der Kapuziner von Montughi hinanführt, heute erhebt sich an der bezeichneten Stelle zwar ein Tabernakel, doch ist ein anderes Fresko darin[46]).

Baldinucci, im Leben des Giovanni Vanni, 1599—1660 (Dec. III, della P. I del. Sec. V., S. 207 des VI. Bd. der Originalausgabe: „In questo tempo dipinse [es ist die Rede von G. Vanni] a fresco il Tabernacolo che si vede a piè dell' Erta de' Cappuccini di Montui, nel quale figurò Cristo nostro Signore morto, sostenuto da Angeli, e da i lati San Francesco e l'Beato Felice Frate di quell' Ordine: nel cartone della quale opera ebbe qualche assistenza di Domenico Pieratti, Scultore e ottimo designatore, col egli ebbe non ordinaria domestichezza."

2. Abschnitt:

DER STIL DOMENICO PIERATTIS

Im Boboligarten steht — wie schon erwähnt — ein kleiner Putto aus Marmor, der ein Herz mit einem Schlüssel zu öffnen sucht (Abb. 25). Er wurde gleichzeitig mit einer anderen Figur, die als Gegenstück gedacht ist, von Domenico Pieratti ausgeführt[47]). Die Statue hat durch die Unbilden der Witterung an der Oberfläche stellenweise gelitten, auch scheint sie gestürzt zu sein; wenigstens läßt sich ein Bruch quer durch den Hals, ein anderer zwischen dem rechten Oberarm und der Schulter feststellen. Geflickt sind zwei runde Stücke unten am Rücken[48]), ergänzt die Nase[49]), die Hand mit dem Schlüssel[50]), die mit dem Herzen ist an-

[46]) Vgl. die Inschrift unter dem Bilde: „Tabernaculum aevo inolescente sublabens renovatum excultum que est anno MDCCCLVIII ex diagrammate Nicoli Berrettii architectonis et pictura Antonii Marini coloribus udo illitis Pio IX. Pontifice Maximo Leopoldo II. M. D. E. eiusque regia domo stipem conferentibus ob antiquam loci sanctitatem". — Das Bild im Tabernakel stellt heute Christus und Madonna hoch oben in den Wolken dar, wie sie von einem Engel angebetet werden, unten kniet der hl. Franziskus.

[47]) Vgl. Seite 33 ff.

[48]) Ein elliptisches Stück (5×4 cm) und rechts davon ein zweites kreisrundes von zirka 1½ cm Durchmesser.

[49]) Die rechte Hand und die Nase sind, nach dem Marmor zu schließen, vor nicht allzulanger Zeit wohl von neuem restauriert worden.

[50]) Man beachte die ungefüge Art, wie der Schlüssel gehalten wird.

gefügt, der ganze untere Teil der Statue von einer deutlich sichtbaren Schnittfläche abwärts nämlich: der Körper von der Mitte des Beckens an, der in gleicher Höhe liegende Teil des Gewandes und die Basis. Diese einheitliche Erneuerung des unteren Teiles der Figur verrät sich durch ihre plumpe Formengebung, beispielsweise die im Verhältnis zu den unergänzten Partien auffallend steife und leere Behandlung des Gewandes, durch den stilistisch unmöglichen Baumstamm, besonders aber durch das Feigenblatt, das nicht wie beim gegenüberstehenden Putto mit Mörtel an die noch vorhandenen Geschlechtsteile angefügt wurde, sondern aus demselben Marmorstück gearbeitet ist, wie das Becken, die Beine, die Basis und der untere Abschnitt des Gewandes. Wann man diese Restauration vornahm, erfahren wir nicht, doch kann es erst nach 1784 geschehen sein, da in Soldinis Beschreibung des Boboligartens aus diesem Jahre beide Putten auf Tafel XXXIV (Abb. 24) noch ohne Feigenblätter erscheinen, was umsomehr Beachtung verdient, als die Schamhüllen anderer Statuen, soweit sie damals vorhanden waren, wiedergegeben sind. Ein vergleichender Blick auf den Stich lehrt ferner, daß der Ergänzer die Beinstellung, die ohnehin keine gewöhnliche ist, nicht frei erfunden hat, sich vielmehr an den ursprünglichen Zustand hielt, der damals noch kenntlich gewesen sein muß. Nur hat er dem konventionellen Schamgefühl ein Zugeständnis gemacht und — wohl aus Rücksicht auf die Standfestigkeit der Statue — jene Vergröberungen vorgenommen, die wir zum Teil schon oben gekennzeichnet haben.

Abb. 24.
D. Pierattis Putten auf einem Stiche bei Soldini

Um das Werk künstlerisch zu würdigen, muß man von der Plumpheit seiner Ergänzungen und von dem schlechten Erhaltungszustand absehen. Es ist ein feines Figürchen von zarten, unentwickelten Formen, die jugendlichen Glieder zierlich bewegt, der Kopf leicht vorgebeugt und gegen die linke Schulter geneigt; diese emporgezogen, während die andere gesenkt ist und etwas in den Hintergrund zurücktritt. Der rechte Arm greift vorn über die Brust und hält einen leichten Gegenstand, der linke hat einen anderen mehr seitlich von unten gefaßt; das Becken ist im Verhältnis zu den Schultern etwas gedreht, die Last des Körpers ruht auf dem rechten Bein, das linke wird lässig nachgezogen. Vom Kopf zum Rumpf, von diesem zu den Schenkeln und von da zu den Füßen beschreibt die Figur, wie der Giovannino, eine Art Zickzacklinie, während gleichzeitig die Schultern im Verhältnis zum Becken, dieses gegen die Füße gedreht erscheint. Mit dieser Zierlichkeit der Bewegung steht die Behandlung des Gewandes und der

Abb. 25. Domenico Pieratti: Putto mit dem Herzen. Florenz, Boboligarten

Abb. 26

KOPF DES PUTTO MIT DEM HERZEN

Abb. 27. Kopf des Giovannino (in die gleiche Lage gebracht wie auf Abb. 26)

Fleischpartien, vor allem des Gesichtes (vgl. Abb. 26 und 27) in Einklang. Zwar spielt, abweichend von der Berliner Statue, ein Lächeln um die Züge, aber die Lider sind wie dort kokett gesenkt, so daß nur ein schmaler Streifen des Auges sichtbar wird, das Mündchen ist wieder leicht zugespitzt und anmutig geöffnet — wenn auch nicht gar so weit, wie beim Johannes, der Honig schlürft —

Abb. 28. Domenico Pieratti: Putto mit dem Hammer Boboligarten.

Abb. 29. Domenico Pieratti: Putto mit dem Hammer (Rückansicht)

wiederum schlängeln sich Locken in lebhaften Windungen um Stirn und Wange und bedecken stellenweise das Ohr; die Form des Kinnes, ja die ganze Linienführung von Kopf, Hals und Schulter entspricht vollständig dem Giovannino. Die Verwandtschaft in der Bildung von Details, wie in Haltung, Komposition und Auffassung ist zu groß, als daß man sie hinwegleugnen könnte; es fragt sich höchstens, ob bei Pieratti nicht vielleicht eine bloße Nachahmung vorliegt. Dieser Ansicht ist Bode, der in der letzten Auflage seiner „Florentiner Bildhauer der Renaissance" (Berlin 1910) unsere Statue als Figur 168 abbildete und auf S. 313 besprach, — nachdem ich bereits zwei Jahre zuvor J. v. Schlosser und kurz darauf H. Brockhaus

Abb. 30. Giovannino, Rückansicht

in Florenz mitgeteilt hatte, daß Domenico Pieratti, der Künstler des Putto mit dem Herzen, auch der Meister des Berliner Giovannini sein müsse; meine Auffassung wurde dann im Junihefte (1909) der „Deutschen Arbeit", dem Organ der „Gesellschaft zur Förderung deutscher Wissenschaft, Kunst und Literatur in Böhmen", der ich für die Unterstützung meiner Studien zu größtem Danke verpflichtet bin, veröffentlicht. Bode findet, „die Marmorstatue des nackten Knaben (eines Badenden?) im Giardino Boboli (Abb. 168) ist noch auffallender in direkter Anlehnung an den Giovannino erfunden, wie die Abbildung zeigt; sie ist aber in Motiv, Haltung

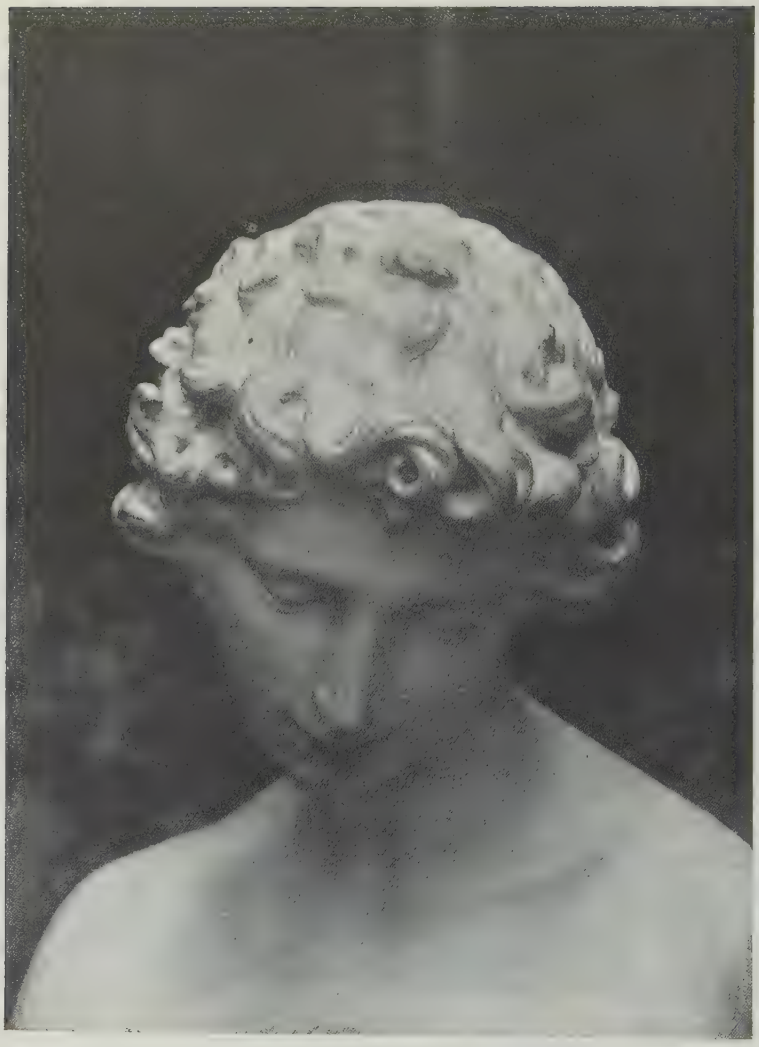


Abb. 31. Giovannino Kopf (das Gesicht in stärkerer Verkürzung als auf Abb. 32)

und Ausführung so schwach, daß sie fast wie eine Karikatur darauf aussieht und daß der Gedanke, beide Figuren seien vom gleichen Meister, nicht aufkommen kann.“ Dem gegenüber ist zu bemerken, daß hier überhaupt kein Badender dargestellt ist, sondern ein Putto, der ein Herz mit einem Schlüssel zu öffnen sucht, und gerade dieses Motiv, das freilich bei der schlechten Abbildung, die Bode zur Verfügung stand, nicht zu erkennen ist, zeigt in seiner Niedlichkeit die denkbar größte Verwandtschaft mit dem Giovannino. Von schwacher Aus-

Abb. 32

KOPF DES PUTTO MIT DEM HAMMER

Abb. 33. Domenico Pieratti: Personifikation der „Herrschaft". Grotte des Pittipalastes

Abb. 34. Kopf des Giovannino. Profil

führung kann man nur dann sprechen, wenn man übersieht, daß der ganze untere Teil der Statue und anderes von fremder Hand plump nachgebildet wurde, ferner die Oberfläche unter den Unbilden der Witterung zu leiden hatte. Was endlich die Haltung anbelangt, so stimmt diese, — abgesehen von einer gewissen Vergröberung in den ergänzten Teilen, die dem Restaurator zur Last fällt, — augenfällig mit dem Giovannino überein. Die Gründe, die Bode anführt, lassen sich also bei näherem Zusehen kaum aufrecht erhalten, doch könnte er deswegen ja immer noch in der Sache selbst recht haben. Daß dies nicht der Fall ist, darüber dürften uns am besten die übrigen Werke Domenico Pierattis Aufschluß erteilen.

Werfen wir zunächst einen Blick auf das Gegenstück zur Figur mit dem Schlüssel, den Putto mit dem Hammer[51]) (Abb. 28). Ein Knabe hat den linken Fuß auf ein Herz gesetzt und will es in seinem Groll, der nicht recht ernst zu nehmen ist, zertrümmern. — Die Statue ist verhältnismäßig gut erhalten. An der Oberfläche hat sie durch die Unbilden der Witterung zwar stellenweise gelitten, doch ist nur wenig ergänzt; nämlich der unförmliche obere Teil des Hammers, der von dem alten Reste des Griffes deutlich absticht, das roh mit Mörtel angefügte Feigenblatt, die linke Fußspitze (3 Zehen) mit einem Stücke des darunterliegenden Herzens, ein Teil — Vorderseite und unterer Abschnitt — der Basis[52]).

Diesmal beschreibt Pierattis Werk keine Zickzacklinie vom Kopfe bis zu den Füssen; Schultern, Becken und Füße sind nicht so stark gegeneinander gedreht, wie beim gegenüberstehenden Putto und dennoch wird man bei näherer Betrachtung auch hier die größte Verwandschaft mit dem Giovannino herausfühlen. Wie zierlich das Köpfchen vorgebeugt ist und sich ganz sacht gegen die gesenkte Schulter neigt, wie fein der linke Arm über die Brust greift, wie zart der Hammer gefaßt und geschwungen wird, wie leicht der Körper auf dem Boden steht! Ein dünnes Gewand, durch dessen oberen Saum eine Schnur gezogen scheint, dient der Figur als Stütze. Es hängt an einem Riemen, der über Brust und Rücken läuft, ohne aber überall eng anzuschließen: bald legt er sich am Rande um, bald löst er sich ein wenig vom Leibe, doch bleibt wie auf der Rückseite des Giovannino ein teilweiser Zusammenhang mit dem Körper stets gewahrt (vgl. Abb. 29 und 30). Der Kopf stimmt ebenso auffallend mit der Figur des Kaiser Friedrich-Museums überein (vgl. Abb. 31 und 32). Der Gesichtsausdruck hat etwas leise Schmollendes, das dem Putto ganz gut steht, für den Heiligen aber nicht recht passen will, die Lider sind wieder kokett herabgelassen, so daß nur ein Streifen des Auges sichtbar wird, der Mund ist wieder — ganz leise — geöffnet, Kinn und Wange zeigen wieder dieselbe anmutige Linienführung. Verfolgt man die Silhouette des Kopfes, faßt die Anordnung der einzelnen Haarbüschel schärfer ins Auge und vergleicht vor allem die Windungen des Gelocks, das sich um Stirn und Schläfe schlängelt, so wird man überall eine derart verblüffende Aehnlichkeit wahrnehmen, daß die Annahme eines und des-

[51]) Vgl. S. 33 f.

[52]) Die rechte Hand ist angesetzt, aber alt.

selben Meisters bei beiden Werken sich von selbst aufdrängt. Was man an Gegengründen ins Treffen führen könnte, hält einer eingehenden Prüfung nicht stand. Gewiß treten z. B. bei unserem Putt die Augenbrauenbogen weniger stark hervor, doch erklärt sich dies sehr einfach aus seinem jugendlicheren Alter (und der verschiedenen Beleuchtung), gewiß ist an Stelle des Bandes, das über den Körper läuft, eine Art Riemen getreten, gewiß hat die Figur unter den Unbilden der Witterung stellenweise gelitten, sodaß die Feinheit der Oberflächenbehandlung heute nicht mehr überall zur Geltung kommt. Doch wer an derartigen Dingen Anstoß nimmt, den braucht man nur auf Domenico Pierattis Kolossalstatue des Imperiums[53]) zu verweisen, deren vorzüglicher Erhaltungszustand klar erkennen läßt, daß Ausführung, Marmortechnik, Detail etc. dem Giovannino auch nicht im geringsten nachstehen.

Beim Imperium[53]) (Abb. 33) war kein zarter Jüngling darzustellen, sondern ein bärtiger Mann mit Krone und Szepter und dennoch findet sich auch hier dieselbe Formensprache, dieselbe Auffassung. Man beachte nur, wie das Bändchen, das quer über die Brust läuft, und das Vlies festhält, der Länge nach umgeschlagen ist, wie der Gürtel, welcher auf der Rückseite eine Masche bildet, an der linken Hüfte Falten und Ueberschneidungen erzeugt, die jenen an der gleichen Stelle des Giovannino sehr ähneln, man werfe einen Blick auf die Arme insbesondere den linken, der in seiner Zierlichkeit, der etwas eckigen Bewegung, ja in der allgemeinen Linienführung der Berliner Statue Zug für Zug entspricht. Wie der Künstler ferner das Fell stilisiert, wie er es anordnet: Rauchwerk läßt er mit glatten Innenflächen abwechseln, legt es bisweilen doppelt um (vgl. die linke Hüfte des Johannesknaben mit der Schulter des Imperiums), führt einen Teil desselben, der in charakteristischer Weise einwärts gedreht erscheint (vgl. Abb. 33 mit Abb. 30), zum Türmchen herab, das den Baumstamm des Giovannino vertritt. Der eine Fuß steht in leiser Verbindung mit der Stütze, während der andere nur mit der Spitze den Boden berührt, — kurz die ganze Haltung der Beine (Gegensinn) ihre Form, ihre weiche Modellierung, die große Schlankheit und Feinheit der Gliedmaßen, alles zeugt von einer Verwandtschaft der Empfindung, wie sie inniger zwischen der niedlichen Statuette Johannes des Täufers und einer Monumentalfigur, welche die Herrschaft repräsentieren soll, kaum gedacht werden kann. Das gleiche gilt von den Köpfen (vgl. Abb. 34 und 35). Hat man sich einmal an gewisse Abweichungen gewöhnt, welche der Altersunterschied bedingt (Bartwuchs, Muskulatur), dann entdeckt das Auge eine Reihe von Uebereinstimmungen, die kein Zufall zu erklären vermag. Man betrachte nur das Profil des Gesichtes, die charakteristische Nase, das kleine Kinn, den langgestreckten Hals, seine Verbindung mit den Schultern, die schmalen Ohren und vor allem die Haarbehandlung. Auf die allgemeine Anordnung der Frisur — an der Stirn ein Schopf, am Nacken einer, während der Scheitel flach gehalten ist — wollen wir weniger Gewicht legen, sie findet sich auch bei anderen Barockwerken des öfteren, allein die Art, wie die Locken, die das Gesicht umrahmen, sich schlängeln,

[53]) Vgl. S. 93 f.

Abb. 35

DOMENICO PIERATTI: KOPF DER HERRSCHAFT

winden, drehen, gegenseitig überwuchern und verdrängen, wie bei ihnen die einzelnen Härchen durchgebildet sind, ja die ganze Struktur identisch wiederkehrt, — das verrät offenkundig die Hand desselben Meisters.

Wir haben die Statuen, welche Domenico Pieratti zuzuschreiben sind, an uns vorüberziehen lassen: die beiden Putti[54]) im Boboligarten und die „Herrschaft“[55]) in der Grotte des Pittipalastes. Die Kolossalfigur der Charitas[56]) war auszuschalten, da sie von Agostino Buggiardini herrührt; ein „Gladiator“[57]) entpuppte sich als Ergänzung des Tyrannenmörders Aristogeiton; ein Mohr, dessen Erhaltungszustand[58]) jedes sichere stilistische Urteil ausschloß, blieb unberücksichtigt und das gleiche Schicksal traf mehrere schlecht erhaltene Genrebilder aus Pietra Serena, die — im Verein mit anderen Schöpfungen, welche einst am gleichen Orte standen, — ganz summarisch als Werke D. Pierattis, Romolo Ferruccis und anderer bezeichnet werden[59]); einige Skulpturen, bei denen die Quellen verschweigen, ob Domenico oder sein Bruder Giovanni Batista Pieratti der Meister sei, konnten einer Untersuchung über die künstlerische Eigenart Domenicos ebensowenig zur Grundlage dienen; andere Arbeiten endlich, von denen Akten und Inventare berichten, ließen sich nicht mehr ausfindig machen.

Was wir besitzen, stellt somit nur einen kleinen Rest der umfangreichen Tätigkeit Domenico Pierattis dar, doch dürfte das Vorhandene genügen, eine Vorstellung von seinem Stil zu geben. Er ist ein Künstler, der äußerlich manches mit dem Ergänzer des Florentiner Bacchus-Torsos gemein hat, sich aber seinem Wesen nach durchaus von ihm unterscheidet. Eine gewisse Vornehmheit der Erscheinung zeichnet die Darstellungen beider Meister aus, allein Caccini bevorzugt zurückhaltende Gestalten, die abgeschlossen für sich in einer stillen, schönen Welt leben, Pieratti Menschen, die sich zu bewegen wissen, die durch elegante Pose zu wirken verstehen. Eine monumentale Ruhe, die durch Großzügigkeit der Komposition bedingt erscheint, herrscht durchwegs in den Schöpfungen Caccinis. Pieratti dagegen legt alles darauf an, einen leichten gefälligen Eindruck zu erwecken, seine Figuren schweben mehr als sie stehen, geschlossene Massen werden aufgelöst und nach Möglichkeit belebt. Die Modellierung hat hier wie dort etwas Verschwimmendes, doch handelt es sich in dem einen Falle — bei Caccini — mehr um eine leise, bisweilen direkt reliefartige Plastik, im anderen um eine etwas illusionistische Auffassung, die mit einer reichen Skala von Lichtkontrasten arbeitet: Caccini erzielt eine verträumte Stimmung, die entfernt an Perugino erinnert, Pieratti fesselt eher durch die delikate Wiedergabe weicher, zarter Körperformen. Wird das Bein einer Statue entblößt, dann wirkt es bei Caccini immer dezent (Statue des

[54]) Putto mit dem Herzen S. 50, Putto mit dem Hammer S. 59 ff.

[55]) Vgl. S. 60.

[56]) Vgl. S. 39 ff.

[57]) Vgl. S. 38 ff. Nicht zu verwechseln mit der auf Seite 45 erwähnten Statue, die einst in den Uffizien stand.

[58]) Vgl. S. 37.

[59]) Vgl. S. 34 ff.

„Sommers“ auf Ponte Trinità), bei Pieratti pikant. Und wie letzterer die Reize seiner Figuren mehr zur Schau stellt, so läßt er auch sein technisches Können stärker in den Vordergrund treten. — Er ist nicht mehr der bescheidene Künstler, der seine Persönlichkeit ganz dem Werke unterordnet, sondern das Kind einer raffinierten Kultur, in der das Virtuosentum üppige Blüten treibt. Die schwerfällig-steifen Gewänder, die Caccini liebt, sagen Pieratti weniger zu, sein fein differenziertes Gefühl für den Charakter des Stofflichen, sein Streben nach Mannigfaltigkeit und interessanter Bewegung sucht Ausdruck in einer Fülle von malerischen Motiven, die seine Arbeit anziehend und lebendig gestalten sollen. Mit spielender Leichtigkeit setzt er sich über alle Schwierigkeiten hinweg, welche das Material bietet, führt Meißel und Bohrer mit einer Sicherheit, welche Bewunderung verdient, ja entlockt dem Marmor Feinheiten, wie sie selbst die größten Meister früherer Epochen nicht zu erzielen vermochten. Geht in dieser Hinsicht schon Caccini über Michelangelo — speziell dessen Jugendwerke — hinaus, so bedeutet Pieratti geradezu einen Höhepunkt, den zu erklimmen die angestrengte Tätigkeit und Uebung von Generationen notwendig war. Erst in diesem Stadium der Entwicklung rückten Dinge, die bisher ausschließlich dem Bronzeguß vorbehalten waren, in das Gebiet des Darstellbaren, das leise Dahinschweben der Figuren, ihre minimale Unterstützung; nun konnte man den Stein sorglos durchlöchern und durchwühlen, die subtilsten Details in Freiplastik nachbilden, wie losgelöste Bändchen und Locken; nun war endlich die Grundlage für jene heitere, zierliche, gefällige, grazile Kunst gegeben, die uns in ihrem Geschmack beinahe an das Rokoko gemahnt.

Die reizende Figur des Kaiser Friedrich-Museums fügt sich von selbst hier ein. Ein zarter Jüngling, dessen Hüften ein Schurzfell malerisch drapiert, faßt mit den Spitzen der gespreizten Fingerchen ein kleines Hörnchen an, um seinem niedlich geöffneten Mund Honig damit zuzuführen. Leichtfüssig steht er da, die Knie beiderseits wie im Tanzschritt gebeugt, den zierlichen Leib anmutig gedreht, das Köpfchen sentimental gegen die Schulter geneigt. Die ganze Haltung ist bewußt elegant und süß, die Formensprache malerisch weich, die Wiedergabe des Stofflichen pikant, die Behandlung des Marmors virtuos. Ueberall herrscht ein Raffinement, ein Reichtum, eine Feinheit, die hart an Ueberfeinerung und Manier grenzen. Dies wird bei einem Werke des 17. Jahrhunderts ebensowenig wundernehmen wie der Heiligenschein aus Metall, der einst auf dem Hinterkopf eingelassen war, oder das Rohrkreuz, das sich zu Füßen der Statue erhob, u. dgl.[60]). — Am reinsten offenbart sich die Persönlichkeit des Künstlers natürlich in den Details. Wie eine Menge Löckchen sich um Stirn und Wange schlängeln und die schmalen Ohren etwas bedecken, wie die Augenlider kokett gesenkt erscheinen, wie das Mäulchen sich öffnet und zuspitzt, wie das Kinn klein gebildet ist, wie der feine Hals auf den Schultern sitzt, wie deren Muskulatur bestimmter hervortritt, während die schlanken Gliedmaßen große Zartheit und Weichheit der

[60]) Wie mir H. A. Schmid nachträglich mitteilt, hat Böcklin ihm gegenüber einmal den Stil des Berliner Giovannino als „Zopf“ charakterisiert, womit er die auf die Renaissance folgende Epoche der Kunst meinte.

Modellierung aufweisen, wie die Hände fassen und greifen, wie die Füße auf dem Boden stehen, wie ein der Länge nach gefaltetes Band quer über die Brust läuft, sich stellenweise vom Körper löst, wie ein Fell stilisiert wird, wie es bald zottiges Rauchwerk, bald die glatte Innenseite zeigt, wie ein einwärts gedrehtes Stück desselben zur Stütze herabfällt etc. etc. — das sind Eigentümlichkeiten, die sich unmöglich bei einem andern Meister vereint finden können, in den Werken Domenico Pierattis aber alle vorkommen.

Angesichts solcher Uebereinstimmungen läßt sich die Behauptung, die Statue des Kaiser-Friedrich-Museums sei ein Werk Michelangelos, unmöglich aufrecht erhalten. Denn gerade was den Berliner Johannes aufs innigste mit den Schöpfungen Pierattis verbindet, trennt ihn ebenso entschieden von jenen Michelangelos. Nichts ist bezeichnender hiefür als der Umstand, daß bereits Wölfflin, der doch von Pieratti und seinen Arbeiten keine Kenntnis besaß, an der Berliner Figur eine Reihe von Motiven für unvereinbar mit der Art des großen Meisters erklärte, die sich im Verlaufe unserer Untersuchung tatsächlich als charakteristische Eigentümlichkeiten des jüngeren Künstlers erwiesen. Nun liegt aber zwischen der Statue, die Michelangelo, von Bologna zurückgekehrt (1495), für Lorenzo di Pierfrancesco de' Medici schuf, und den besprochenen Werken Domenico Pierattis, die um 1620 anzusetzen sind, ein Zeitraum von vier Generationen. Will man also die Figur des Kaiser Friedrich-Museums mit jenem verschollenen Jugendwerke Michelangelos identifizieren, dann ergibt sich als notwendige Konsequenz die Annahme, der Meister habe nicht nur die Stilmerkmale des 17. Jahrhunderts (virtuose Marmorbehandlung, Raffinement etc.), sondern direkt die Individualität und künstlerische Persönlichkeit Domenico Pierattis vorgeahnt, was allen Gesetzen historischer Entwicklung strikt zuwiderläuft. Betrachtet man dagegen Domenico Pieratti auch als Schöpfer des Berliner Giovannino, dann löst sich alles in schönster Harmonie.

Damit schließen wir unsere Ausführungen. Haben wir recht gesehen, dann dürfte der heiße Kampf, der lange um den Johannesknaben tobte, allmählich verstummen. Gutes hat er ja doch gebracht. Durch ihn wurde die Forschung auf ganz vergessene Gebiete gelenkt, in denen eine so wundervolle Marmorarbeit entstehen konnte, wie die Figur des Kaiser Friedrich-Museums. Mag jetzt ein anderer Meister für sie in Betracht kommen als Michelangelo, mag sie in spätere Zeit gehören, als man ursprünglich glaubte, ein Juwel auserlesenen Geschmackes bleibt sie nach wie vor. Am Klange großer Namen berauscht sich die fühllose Masse, wahre Begeisterung quillt aus dem Kunstwerk allein.

Anhang.

QUELLEN UEBER DIE KUENSTLERISCHE TAETIGKEIT GIOVANNI CACCINIS

So wenig bekannt der Name Caccini in der neueren Kunstforschung auch sein mag, bei seinen Zeitgenossen stand er in hohem Ansehen. Schon frühzeitig lenkte der aus Rom stammende Künstler die Aufmerksamkeit maßgebender Florentiner Kreise auf sich, ja er erreichte es trotz seiner großen Jugend, daß der feinsinnige Kunstschriftsteller und Dichter Raffaelo Borghini im Riposo (Florenz 1584) seine Werke an hervorragender Stelle[61]) besprach und ihm eine glänzende Zukunft verhieß. Als Caccini 1612 starb, legte nicht nur eine große Schülerzahl, sondern vor allem die stattliche Reihe plastischer Arbeiten von seiner erfolgreichen Tätigkeit Zeugnis ab. In einem späteren Zeitpunkte hat dann Baldinucci[62]) (1624—1696) das Wirken des Künstlers in einer längeren Biographie behandelt, die für uns umso wertvoller ist, als sie von einem Manne herrührt, der sich infolge seiner Stellung als Antiquar und Berater des Großherzogs leicht orientieren konnte, und in unserem Falle auch wirklich (bei einem Verwandten von Caccinis Schüler Silvani) orientiert hat. Freilich ist auch Baldinuccis Lebensbeschreibung trotz des verhältnismäßig großen Umfangs nicht als ganz erschöpfend zu bezeichnen; gar manches Werk, von dem andere Schriftsteller oder Archive berichten, erscheint überhaupt nicht erwähnt, seiner Restaurationen, — die gerade für uns von größtem Interesse sind — wird nur ganz summarisch gedacht.

Ueberhaupt sind wir über diesen Zweig von Caccinis Tätigkeit nur sehr mangelhaft unterrichtet. Nicht allein, daß die Biographen ihre Angaben ganz allgemein halten und von den Führern nur Cinelli die Restauration des Bacchustorsos (die früher Michelangelo zugeschrieben wurde) erwähnt[63]), selbst die Inventare und Rechnungen der Mediceergardarobe, bei denen man am ehesten Aufschluß erwarten würde, verzeichnen nur einen Teil seiner Arbeiten. Bis zum Jahre 1584 nennen sie auch nicht eine Statue, die der Künstler ergänzt hätte, und doch wissen wir aus Borghinis „Riposo", daß er bereits damals viele solcher Arbeiten für Francesco II. geschaffen[64]). „Viele und viele antike Skulpturen" ließ Großherzog Francesco durch Caccini restaurieren, meldet Baldinucci[65]) — wohl mit einer kleinen Uebertreibung, da dieser Fürst bereits 1587, drei Jahre nach Erscheinen von Borghinis Riposo starb —, eine einzige wird in den Inventaren jener Zeit

[61]) Am Schlusse seines Buches S. 647.

[62]) Baldinucci Notizie, Decennale II. della Parte II del Secolo IV. (6. Bd. der Mailänder Ausgabe S. 165.)

[63]) Vgl. S. 11.

[64]) Borghini, Riposo, Firenze 1584: Egli ha restaurate assai anticaglie del Cavaliere Gaddi, e molto ancora al Granduca Francesco.

[65]) Notizie . . . . . „ . . . onde e molte di esse [antiche Sculture] gli erano fatte restaurare dal Gran Duca Francesco, e molte ancora dal Cavaliere Gaddi.

namentlich angeführt[66]). Aus den Regierungsjahren Ferdinand II. dagegen besitzen wir vier Rechnungen des Künstlers über Ergänzungen.

Wir wollen zunächst Caccinis Rechnungen für Restaurationen wiedergeben, dann Archivnotizen über andere Arbeiten und schließlich einige Zuschreibungen erwähnen, welche sich in den Guiden finden.

A. Antikenrestaurationen, welche in den Rechnungen Caccinis für die großherzogliche Guardarobe erwähnt werden

1. Apollo.[67]) Inventar der Mediceergardarobe im Staatsarchiv zu Florenz, Nr. 111, fasc. II, unter 167 der neuen Bezeichnung: „Il Ser.^{mo} Gran Duca de' dare questo dì 7 di Febbraio nel 1585 a me, Salvestro di Michelagnolo Ferrucci intagliatore, lire settanta sei tanti sono per la fattura di tre colonne di mistio verde di Roma lunghe un braccio con le sua base e capitelli di marmo giallo e quattro pezzetti di cornice di giallo, quali sono fra una colonna e l'altra con la medesima modinatura delle base e capitelli, e più per una basetta di alabastro ischuro, intendendosi però il pagamento di detti lavori in questo modo, cioè le tre colonne lire dieci l'una, e le sua base e capitelli lire quattro l'una, e similmente li quattro pezzetti di cornicetta, e lire dieci la basetta di alabastro schiuro. E detti lavori servono per ristaurare un Apollo di marmo antico in sulla galleria di S. A. Ser^{ma} e quali ho fatti con ordine e commissione del Magn.^{co} Ms. Gio. Seriacopi e di Maestro Giovani Caccini iscultore. Somma tutta lire 76, tara lire 6, [resta] lire 70."

[Daran anschließend folgt von der Hand Caccinis:] „Io, Giovanni Caccini sopradetto, ho riceuto li sopra detti lavori e messi in opera, e appresso stimo e giudico li sopra detti lavori non se ne venir manco di lire settanta questo dì 8 di sopra detto e se ne lieva solo L. sei della basa suddetta: lire settanta."

[Ferner findet sich der Zusatz:] „Io Pagolo di Nichodemo del Fantasia per avere visti e detti lavori e cho Giovanni sopra detto li detti lavori li stimiamo lire settanta questo dì sopra detto in Firenze e per fede del vero è fatto la presente di mia mano propria: lire 70."

2. Bacchetto aus Marmor. 1588.[68]) Inventar der Mediceergardarobe wie

---

[66]) Das mag zum Teil darauf zurückzuführen sein, dass Caccini anfangs gegen Taglohn arbeitete, somit kein Anlaß vorlag, nach Vollendung einzelner Ergänzungen nochmals abschliessende Rechnungen auszustellen. Wiederholt (z. B. im Jahre 1583) findet man in den Ausgabebüchern der Galerie den Namen „Giovanni Caccini, scultore"; wir erfahren, der Künstler habe an diesem und jenem Tage einen kleineren Betrag für Antikenrestaurationen erhalten, welchen Werken aber seine Tätigkeit galt, wird nicht gesagt. Ebensowenig wissen wir, welchem Zwecke verschiedene Ausgaben Caccinis in den Jahren 1584 und 1587 dienten, die in den Inventaren (Inv. 111, Inserto II, unter 167 der neuen Bezeichnung und Inv. 134, unter 178 der neuen, 314 der alten Bezeichnung) ausgewiesen werden.

[67]) Es ist die bei Dütschke (Antike Bildwerke in Oberitalien, III. Bd., S. 233) beschriebene Figur.

[68]) Ich möchte diese Ergänzung nicht mit der Bacchusrestauration identifizieren, welche Bayersdorfer Michelangelo zuschrieb; einmal wegen der Deminutivform „Bacchetto", vor allem

oben, Nr. 183, fasc. I, unter 15 (mit Bleistift ist hinzugeschrieben 19): „Il Ser.mo Gran Duca de' dare questo dì 6 d' Aprile 1588 lire trenta tre e soldi dodici, sono per valuta d' umpezzo di marmo bianco di Carrara, peso libbre mille cento venti d' accordo messo in opera per me Giovanni di Michelagnolo Caccini scultore per restaurare un Bacchetto antico sulla Galleria di S. A. Serma: lire 33.12. — Io Giovanni Caccini scultore."

3. Büsten des Augustus und der Livia. 1589. Inventar der Mediceergardarobe, Nr. 183, fasc. II, unter 5: „Addì 9 d' Novembre 1589. Il Sermo Gran Duca de' dare a me, Giovanni di Michelagnolo Caccini scultore, lire dugento cinquanta dua, sono per manifattura di dua busti di marmo bianchi attacatovi sù dua teste che una d' uno Ottaviano Augusto e l' altra d' una Livia, tutta dua antiche al naturale a marmo di S. A. Serma consegnatomi da Maestro Cosimo Catini, e resto cioè lustratura e fattura attutte mia spese fatti per commessione di S. A. Serma consegnati in Galleria al sopra detto Maestro Cosimo a lire cento venti sei l'uno come gli altri: lire 252.— Giovanni Caccini scultore."

[Hierauf folgt mit anderer Schrift:] „Addì 11 di Novembre 89. Nota che sopra scritti busti li à visti il S' Emilio de Cavalieri e a provati e comessomi invocie lo debba far creditore per tanto sì farò. Cosimo Catini."

[Jetzt folgt wieder von der Hand Caccinis:] „e sopra detti marmi sono del a pie misure, levati dal Palazzo, fattone e sopra detti busti, levati più tempo fa: umpezzo

fu lungo soldi 33, largo soldi 17, grosso soldi 13, libbre 1450
un altro lungo „ 33, „ „ 24, „ „ 11, „ 1742

[Dann folgen einige, mit obigen Angaben übereinstimmende, Berechnungen über das Gewicht der Marmorblöcke unterschrieben von Cosimo Cattini.]

4. Herakles mit dem Kentauren.[69]) Inventar der Mediceergardarobe, Nr. 195, unter 4 der neuen Bezeichnung, fasc. 2 der alten: „Il Sermo Gran Duca de' dare oggi questo dì 8 dì Luglio 1595 scudi dugento di moneta di lire sette per accordo a me, Giovanni di Michelagnolo Caccini scultore, che tanti sono per la fattura d' un Centauro antico statomi consegnato di Galleria per parola del Molto Ill.re S' Emilio Cavalieri più tempo fa, il quale era prima cominciato a restaurare nel tempo che io lavoravo in Galleria a giornate, e perchè la mente di A. S. Serma fu che si finisse a stima era statomi consegnato con l' Ercole abbozato della prima abbozzatura come da scarpellino, e da me in alcune luoghi, e il Centauro non era restaurato niente in luogo nessuno, al quale gli mancava tutto detto Ercole che l' amazza, eccetto ch' il piè ritto, e le dita del manco che vi sono antichi, a' quali se rifatto alcuni pezzuoli, e tutto il resto dell' Ercole l' ho fatto di nuovo, e tutto d' umpezzo e de grande al naturale incirca, e al Centauro gli ho rifatto la testa di nuovo, e quasi tutto il petto con

aber mit Rücksicht auf die geringe Marmormenge, die dem Künstler zur Verfügung stand. Ein Block von 1120 libbre genügt, wie die folgende Rechnung (3) lehrt, zur Herstellung einer Büste, ist aber für jene lebensgroße Gruppe viel zu klein.

[69]) Die Gruppe ist beschrieben bei Dütschke a. a. O. III. 138, ferner in Amelungs Führer durch die Antiken in Florenz 16.

tutta dua le braccia eccetto che una mano del braccio ritto, e di più sè rifatto la coscia ritta di dreto con lo stinco di nuovo, e della compagna sè rifatto lo stinco con certi pezzi della coscia, e ancora se rifatto lo stinco alla zampa manca dinanzi con altri pezzi super la coscia e a l'altra zampa ritta si gli è fatti alcuni pezzi, e di più sè fatto umpezzo di targa del Centauro, e tutta la sua coda di nuovo, e ancora sè fatto di nuovo umpezzo di pelle del lione che è grande con altri pezzetti che mancavano super la pelle, e la basa di detto Ercole e Centauro se incassata drento a un lastrone di macigno che viene arreggere il tutto, e le dette fatture son messe insieme con perni, e piombo, e mestura a tutte mie spese, eccetto che il marmo che ve ito per restaurarlo il quale l'ho auto dal Ministro di Galleria im più pezzi, e cosi il lastrone di macigno, e perchè è stato cosa assai difficile a comporre insieme questo gruppo ha cagionato molto perdimento di tempo, e spesa in aiuti, il quale, è difficile a dimonstrare, e però dico che tutte queste fatiche per haverle io provate non se ne vien manco delli detti dugento scudi, dico scudi 200, tara scudi 40, resta scudi 160. Giovanni Caccini mano propria."

[Eine Reihe weiterer Akten des Florentiner Staatsarchivs (Guardaroba 187a 10, 170a 308, 195a 2) in denen Caccinis Restauration des Herakles mit dem Kentauren gleichfalls erwähnt wird, sind für unseren Zusammenhang ohne Bedeutung, da sie nichts neues enthalten.]

5. Aphroditetorse als Flora restauriert.[79]) Inventar der Mediceergardarobe, Nr. 194, unter 567 der neuen Bezeichnung (529 der alten): „Addi 12 di Marzo 1598. Il Ser.mo Gran Duca de' dare questo di sopra detto lire cento novanta dua soldi dieci, sono per havere restaurato una Venere di marmo antica al naturale restaurato d'accordo insu la testa col collo e um braccio ritto sino tutta la spalla corumgruppo di fiori in mano e in alcuni luoghi ritocca per ridurla apperfezione secondo la scultora a marmo di S. A. Ser.ma e sebbene si rimase d'accordo da prima di scudi venticinque cioè si è raggiunto fattura di più, e detti fiori che tiene in mano. E ritocco del restaurato che v'era prima per ridurlo come sopra e tutto d'accordo detto prezzo cioè lire 192.10, [o] scudi 27.3.10. Io Giovanni Caccini, scultore.
Quale statua si cavò di Galleria e in Galleria s'è rimessa al luogo suo.
Gio. detto."

B. Arbeiten die nicht von Baldinucci, sondern von den Archiven erwähnt werden.

1. Wachsmodell nach zwei Ringerfiguren aus antikem Marmor. Inventar der Mediceergardarobe, wie oben. Nr. 111, fasc. II, unter 167 der neuen

[79]) Es handelt sich hier um eine Statue, die heute nicht mehr in den Uffizien steht, von der wir aber sowohl eine Beschreibung, als auch einen Stich besitzen. Cinelli erwähnt sie in seinen handschriftlichen Aufzeichnungen für die „Bellezze" im großen Kapitel über die Uffizien: „Flora con una mano in alto tutta piena di rose è nuda tutta ma da un panno dal mezzo a basso circondata, fatto con tal arte, ch'egli è da per tutto industriosamente come che fusse cera dalla statua spiccato con veramente di maraviglia ed è questa una delle belle statue di questo corridore." In Goris Museum Florentinum III. pl. 62 (= Clarac S. 216, 3) ist die Figur abgebildet.

Bezeichnung, 2. Blatt: „Maestro Cosimo vi piacerà rendermi libbre quindici di cera gialla, quale ho consumate di mio in fare un modello di dua figure che fanno alla lotta, di marmo, antiche, fatti per parola di S. A. Ser^ma^ e consegnati detti modelli a detta S. A. Ser^ma^ nè sendo questo per altro vi bacio le mani. Di bottega li dì 28 di Gennaio 1585 — libbre 15 — per Giovanni Caccini, scultore."

2. Gipsmodell des Kopfes Francesco II. Staatsarchiv zu Florenz, Guardaroba Nr. 119, unter 86: „Addì detto [19 di Ottobre 1587]. Assi a far buono a Cristoforo di Carlo marmaio a Santo Lorenzo lire quattro, soldi 3, 4 piccioli: sono per libbre 100 di gesso fine da formare, auto da detto questo dì, consegnato a Gio. Caccini scultore, formatone il Ser.^mo^ Gran Duca buona memoria morto, in Santo Lorenzo per far l'esequie". [Diese Stelle wurde später auf Blatt 88 übertragen.]

3. Arbeiten für den Dom zu Pisa. Vgl. L. Fanfani Centofanti: Notizie di Artisti tratte dai documenti Pisani, Pisa 1898, S. 170 ff., 245 u. 375.

C. Werke, die nicht von Baldinucci, sondern von anderen Schriftstellern Caccini zugeschrieben werden

1. Mehrere Statuen im Boboligarten.

a) Personifikation des Meeres, Marmor, überlebensgroß, nicht mehr am Ort. Cambiagi, Descrizione dell' Imperiale Giardino di Boboli, Firenze 1757, S. 42 f.: „Dopo seguono due altre statue, quella a man destra è d'un Uomo nudo con Cane sedente di per di pietro, stando questi in atto di rimirarlo, l'altra a sinistra è una Femmina nuda maggior del naturale, come per lo più sono quasi tutte le Statue di questo Stradone, con un Nicchio nella destra, ed un Delfino, o pure un Orca Marina fra le gambe, per una Teti Dea del Mare figurata, di mano di Gio. Caccini."

Hiezu macht Cambiagi die Anmerkung: „Gio. Cinelli Bozze delle Bell. di Fir. — Gio. Caccini, fu di Patria Romano, venne in Firenze con altri Fratelli, e Sorelle, ove esercitò lodevolmente la sua Professione, e quivi piantò la sua Famiglia, venuta meno pochi anni sono, vissuta civilmente con le sostanze da esso acquistate."

Soldini, Il reale Giardino di Boboli, Florenz 1784, S. 41 f., Abbildung auf Tf. X, rechts.

b) Aesculap und Hippolitus, überlebensgroße Marmorgruppe, heute noch am Ort. Cambiagi, a. a. O., S. 44: ..... Ritornando ora allo Stradone, e procedendo più avanti, retrovasi la terza coppia di Statue, che una d'Esculapio, che tenta con i sughi dell'erbe di risuscitare Ipolito, con il Serpe a i piedi, e l'altra la Prudenza esprime, ambedue fatte con buona intelligenza dell'Arte, dal sopra lodato Caccini (Cinelli Bozze suddette); è questa Statua con i suoi panneggiamenti ad una Vite appoggiata, le di cui uve di Corona gli servono, nella

destra tiene un mazzo di Fiori, nella sinistra lo Specchio, ed al piè sinistro parimente un Serpe."

Soldini, a. a. O., S. 50 unten f. (Abbildung auf Tf. XXI).

c) Personifikation der Klugheit, Marmor, überlebensgroß. Cambiagi, a. a. O., S. 44. Siehe unter b).

Soldini, a. a. O., S. 42, Abbildung auf Tf. XI, rechts.

d) Personifikation des Sommers, Marmor, überlebensgroß, heute noch am Ort. Cambiagi, a. a. O., S. 45. „..... Facendo ora ritorno allo Stradone .... si trova la quarta coppia di Statue, ove son collocate due Stagioni, l'una per l'Estate, con un fascetto di spighe sotto il sinistro braccio, e altre spighe in mano e in testa; l'altra rappresentante l'Autunno, con un grappolo d'uva nella mano destra, sostenendo con la sinistre alcune frutte, con un vaso delle medesime a i piedi, ambedue scolpite dal sopra nominato Caccini (Cinelli, Bozze etc.)."

Soldini, a. a. O., S. 42, Abbildung auf Tf. XII, rechts.

e) Personifikation des Herbstes, Marmor, überlebensgroß, heute noch an Ort und Stelle. Cambiagi, siehe unter d).

Soldini, a. a. O., S. 51, Abbildung auf Tf. XXII, rechts.

f) Zwei Statuen musizierender Figuren aus Pietra Serena in Lebensgröße, verschollen. Cambiagi, a. a. O., S. 51: „..... all'entrare nell' Isola dalla parte dello stradone mentovato, accanto alla porta di questo vago, non meno, che delizioso luogo chiuso da un cancello di ferro, vi sono du nicchie, in una di esse vedesi una Statua di pietra grande quanto il vivo, in atto di sonare la Cornamusa, e nell'altra vi era già una Statua simile, che stava percuotendo il Cembalo ambedue di mano del Caccini (Cinelli, Bozze etc.), ma quest'ultima essendosi forse spezzata, non si vede più, e in vece vi è altra Statua di pietra, che un Mentecatto vi detto rappresentare."

Soldini, a. a. O., S. 72, Anmerkung: „Nei tempi ultimi, pria che dal Regnante nostro Sovrano Pietro Leopoldo fosse ordinato da questa parte un nuovo Prospetto e Cancello del tutto simile a quello dell'opposto ingresso, si mirava altro Cancello lavorato di ferro con molta maestria, ai lati del quale a forma di due pilastri erano piantati, altrettanti stanzini ò casotti quadrati, i quali erano coperti da una vaga cupolina. Dallo stesso Cancello e pilastro, siccome da altri luoghi all'interno, e dalla superficie delle due cupoline, scaturivano vari scherzi d'acqua da moltissimi zampili, a piacere dei fontanieri, i quali la spandevano e faceanla salire più d'otto braccia in alto. Nella facciata di quegli stipiti in dirittura del gran Stradone, entro due nicchie laterali, si scorgevano due Statue di pietra, di grandezza naturale, ambedue di mano del Caccini; una delle quali stava in atto di suonare la Cornamusa, e l'altra figurava di perquotere il Cembalo. Nella rinnovazione però di poco fatta non sappiamo, per non aver fatte troppe diligenze, ove l'una e l'altra Figura sia stata collocata."

2. Flora, Statue, einst im Poggio Imperiale.[71]) Cinelli, Ms der Magliabechiana in Florenz (im Kapitel über den Poggio Imperiale): „e nel altro angolo una statua d' una Flora di mano del Caccini".

3. Zwei Statuen in der Strozzi-Kapelle von St. Trinità zu Florenz Marmor, lebensgroß (Abb. 6). Cinelli (a.) erwähnt in seinen Bellezze die beiden Statuen der Strozzikapelle zu St. Trinità und nennt als ihren Meister Giovanni Caccini. Zweifellos stammen beide Figuren aus den ersten Jahren des 17. Jahrhunderts, also aus jener Zeit, wo die ursprünglich gotische Kapelle im Barockstil umgebaut wurde. Die Akten über den Umbau befinden sich im Privatarchiv des Fürsten Strozzi und sind unzugänglich; doch hatte Giovanni Pozzi, der verdiente Direktor des Nationalmuseums, Gelegenheit, Einblick in sie zu nehmen. Seiner Güte verdanke ich die Mitteilung, daß Giovanni Caccini tatsächlich damals mit der Ausschmückung der Kapelle betraut war. Eine Marmorinschrift unten am Altar vom Jahre 1888 bezeichnet die Figuren als Werke Giovanni Caccinis.

(a.) Cinelli, Bellezze, Firenze 1677, S. 186: „Capella degli Strozzi: Accanto all' Altare sono due statue di marmo al naturale rappresentanti la Pace e la Mansuetudine[72]) di mano del Caccini assai ben' intese ne' pannegiamenti morbidi, e nelle pieghe scherzosi, lavorate con grand' accuratezza per la difficoltà di molti strafori."

[Desgl. J. Carlieri, Ristretto delle Cose più notabili della città di Firenze edizione 1689, pag. 72 f.: St. Trinità Capella degli Strozzi . . . È anco da lodarsi in questa Cappella, la volta dipinta a fresco da Bernardino Poccetti, e le due Statue dimano del Caccini.]

(b.) Marmorinschrift unten am Altar: „Quest' antica cappella degli Strozzi, dipinta nel secolo XIV da Puccio Capanna e nel XVII interamente trasformata e adorna delle pitture di Bernardo Poccetti e delle sculture di Giovanni Caccini, fu restaurata dal principe Piero Strozzi l'anno 1888."

4. Vestalin, unterlebensgroße Marmorstatue in Monte Oliveto, flüchtige Arbeit, kaum eigenhändig. C. M. Carlieri, Ristretto vom Jahre 1719, pag. 124: Monte Uliveto .... Delle due statue di marmo; la Vergine Vestale, che tiene in mano un vaglio per l' Acqua Santa, è di mano del Caccini, e l' altra alla sinistra, che rappresenta Claudia, è di Scultore Fiammingo[73])."

---

[71]) Nicht zu verwechseln mit der Ergänzung einer antiken Aphrodite zu einer Flora, die einst in den Uffizien stand (S. 67).

[72]) Cinelli deutet die linke Frauengestalt mit einem Zweige in der Hand als „Friede", die andere, die ein Lamm trägt, als „Sanftmut", berechtigter ist die Bezeichnung St. Agnes und St. Lucia. Zur Datierung der Statuen sei bemerkt, daß die aus dem 14. Jahrhundert stammende Kapelle laut einer alten Marmorinschrift auf dem Fußboden im Jahre 1609 durch Piero, den Sohn des Pandolfo Strozzi, neugestaltet wurde: „Petrus Strozza Pandolfi filius eiusque haeredes sacellum a maioribus suis anno MCCCXL extructum avitiae pietatis imitatores restituerunt anno MDCIX.

[73]) Die beiden Basen sind nicht zugehörig.

ÜBER DIE GEMÄLDE IN DER S. MICHAELSHOFKIRCHE

VON L. ZOTTMANN*

Mit dem Worte Michaelskirche tritt sofort wieder die Frage in den Vordergrund: Ist Friedrich Sustris als deren Schöpfer und als oberster Bauleiter schon von Anbeginn anzusehen, oder nur, wie einwandfrei feststeht, als deren Vollender nach dem Turmeinsturz (10. Mai 1590). Die meisten Veröffentlichungen jüngeren Datums[1]) sprechen sich hierüber im Gegensatz zu den früheren, die in der Mehrzahl verneinend oder zweifelhaft[2]) lauten, im bejahenden Sinne aus. Den zahlreichen urkundlichen Beweismitteln, worin Sustris direkt oder indirekt — sicher von 1583 ab — als oberster Baumeister und Architekt durch andere oder durch sich selbst bezeichnet oder gekennzeichnet wird,[3]) stehen nur wenige wider-

* Anm. der Redaktion. Während der Druckarbeiten traf uns die schmerzliche Nachricht, daß der Verfasser vorliegenden Aufsatzes auf der Rückreise von Valencia, wo er zwecks kunstgeschichtlicher Forschungen weilte, plötzlich verschieden sei. Der Verstorbene war früher Offizier und hatte sich noch in seiner Mußezeit eifrig kunsthistorischen Studien gewidmet, deren Frucht u. a die vorliegende Abhandlung darstellt. Er plante noch weitere Untersuchungen auf kunstgeschichtlichem Gebiete, denen nun sein tragisches Ende ein frühes Ziel gesetzt hat. Die Redaktion des Jahrbuchs verliert in ihm einen feinsinnigen Mitarbeiter, von dem sie noch manche reife Gabe erhofft hätte.

[1]) E. Bassermann-Jordan, „Die dekorative Malerei der Renaissance am bayerischen Hofe", München 1900. — C. Trautmann, Jahrbuch der Münchener Geschichte, Band I, sowie dessen da und dort verstreute Aufsätze (bes. Monatsschrift des hist. Vereins für Oberbayern). — S. Weese, „München", Leipzig 1906 etc.

[2]) L. Gmelin, „Die S. Michaelshofkirche in München", Bayer. Bibliothek 1890. — P. J. Rée, „Peter Candid, sein Leben und seine Werke", Leipzig 1885. — G. v. Bezold, „Baukunst der Renaissance in Deutschland", Stuttgart 1900. — H. Lill, „Hans Fugger (1531—1589) und die Kunst", Leipzig 1908 etc.

[3]) 1583. Urkunde über den Kauf eines Hauses in der Kaufingergasse durch F. Sustris, „Fürstlichen Hofmaler und Baumeister" (C. Trautmann, Aus den Erinnerungen der alten Herzogspital[„Rörnspecker"-]gasse, Altb. Monatsschrift. J. 1909). — 1584 (20. Juni): Schreiben von F. Sustris an den obersten Kämmerer Grafen von Schwarzenberg, betr. Verteilung von Aufträgen an Ch. Schwarz und Alexander Paduano (R. A. Fürst. Tom. XXXIV Fol. 259). — 1584 (28. Juli): Unterschrift von F. S. unter seinem Wappen für das von ihm mit Malereien ausgestattete Schwarzendorfsche Stammbuch: „Io Federicho di lamberto Sustris, pictore e Architecto di suo Alt. Ducha Gugielmo di Baviera, a perpetua bona memoria e amicicia o fato questi disegni al ser. Giov. Wolfgango Schwarzendorf, questo di 28 julio 1587" (R. A. cod. germ. 3291). — 1595 (28. Sept. Günzburg): Schreiben des Herzogs Wilhelm an den Gr. von Schwarzenberg. dessen Hauptinhalt die Aufforderung, „F. Sustris, Maler (an die Spitze gestellt) Paumaister" etc. zur möglichsten Beschleunigung ihrer Arbeiten anzuhalten damit der Kirchenbau vor Winter noch unter Dach komme, (enthält

sprechende[1]) gegenüber, die sich aber wohl ins Positive umdeuten lassen. Ist das gegebene Material auch nicht von zwingender Beweiskraft, um Sustris mit absoluter Sicherheit als den geistigen Schöpfer des Werkes bezeichnen zu können, die Oberleitung von Anbeginn des Baus wird man ihm sicherlich nicht aberkennen dürfen. Dafür spricht auch das aus seiner Gesamttätigkeit sich ergebende Fazit. In der Zeit, in der er von Hans Fugger nach Augsburg berufen (zwischen Juni 1568 und Mai 1569), dort für diesen, und dann von Ende Okt. 1573 auf Empfehlung

---

R. A. Fürst. tom. 34, Fol. 274). — 1585 und 1590 (37. bezw. 7. Woche) der Baurechnungen, in denen Sustris in Zusammenhang mit (Geld-)Verehrungen durch Herzog Wilhelm als „Baumeister" bezeichnet wird (Gmelin S. 28). — 1586 (14. Okt.): Dekret des Herzogs Wilhelm, in dem F. S. sämtliche Künstler, Maler, Bildhauer, Stucadore unterstellt werden und das eingeleitet ist mit den Worten: „daß Er (Sustris) hinfür, als wie bisher, Rechter und Obrister Paumeister haissen, auch sein und bleiben solle" etc. (R. A. Staatsverw. S. I 47, 2; genauer Wortlaut bei Bass.-Jord. S. 103). — 1587 (26. Juli): Zweites Dekret des Herzogs von ganz ähnlichem Inhalt und Bezeichnung (R. A. S. I 47, 2). — Stich der Michaelskirche mit deren Außenansicht vor dem Turmeinsturz, bezeichnet: Serenissimo principi etc. ... dedicabant Fred. Sustris Pict. et Architect. et J. Sadeler (d. Ältr.) etc. (Abb. Gmelin S. 21).

[1]) 1590 (13. Juli): Schreiben des Kammerrates Griesmann an den Herzog Wilhelm, in dem von Sustris als „an Jetzt — — — auf ein Interim, zu einem Pavmaister verordnet", die Rede ist (R. A. Jesuit. 1775½ Fol. 4); 1590 (16. Juli, Dachau): Antwortschreiben des Herzogs, in dem dieser von der Absicht spricht „einen welschen Paumaister zur Hand zu bringen, aber mit Bedacht interim dem Maister Fredrich solch ambt zu bewelchen, vil weniger die Jenigen zu wichtigen gebeuen zu ziechen, so bei der neuen Khirchen mit eingefallenen Thurm gebraucht worden, dann diese vielmehr hoch zu verweisen und zu straffen" etc. Ferner: „dem Maister Friedrich aber haben wir bevolchen, ein Model der erlengerung der Khirchen oder Langhauß und des neuen thors zu machen" etc. (R. A. Jesuit. 1777b Fol. 226); 1583 wird Sustris zum erstenmal urkundlich als Baumeister genannt, 18. April 1583 wird der Grundstein zur Michaelskirche gelegt und von dieser Zeit an erscheint er immer als oberster Baumeister bezeichnet. — Während diese Abhandlung zum Druck vorlag, erschien der zweite Band von Josef Braun S. J. „Die Kirchenbauten der deutschen Jesuiten", Freiburg 1910. Im Abschnitt desselben über die Michaelshofkirche werden die oben angegebenen Beweismittel, daß Sustris als Architekt derselben zu gelten habe, bestätigt und durch ein sehr gewichtiges Dokument noch bekräftigt, durch den Auszug aus einem Schreiben des Jesuitenpaters Eysenreich vom 5. November 1582, in dem dieser den Herzog bittet auf Räumung des Schäftlarn'schen Anwesens hinwirken zu wollen: „Das hulzin Kirch Modell sollt schon lengest fertig und alles davon abgeredt sein; so hat Maister Feredrich demselben noch kein Anfang nit geben." „Die Planzeichnungen lagen hiernach wie ersichtlich schon vor und offenbar von der Hand von Sustris", so fügt Braun dem Auszug an. Auch den ursprünglichen Plan zur Michaelskirche, der in der Sammlung von Plänen zu Jesuitenbauten in der Pariser Nationalbibliothek ist (Cabinet des Estampes H. d. c 4 si. 90; Abb. bei Braun S. 50) und der spätestens Sommer 1582 nach Rom geschickt wurde, weist Braun Sustris zu, der damals schon der Architekt Wilhelm V. war. Das Buch Brauns, das die Legende von Wendel Dietrich als Baumeister der Kirche noch vollends zerstört, bezeichnet Sustris in noch präziserer Fassung wie oben als einzig denkbaren geistigen Urheber der Michaelskirche mit sehr beachtenswerten Schlußfolgerungen über den Charakter des ersten bedeutenden Renaissancekirchenbaus in Deutschland, den ein Meister, der mit den alten Bauwerken der italienischen Renaissance durch eigene Anschauung innig vertraut war, nicht nach dem unmittelbaren Vorblild von S. Jesu in Rom (1575 . aber nach dessen Kenntnis im eignen, im deutschen, nicht niederländischen Sinne umformte, und dieser war eben kein andrer als Sustris. Nach Braun bleibt auch der im oben gegebenen Schreiben von Italien berufene Baumeister auf „interim" Pater Valeriani aus Rom ohne Einfluß auf den Hauptbau, nur in der späteren Heiligkreuzkapelle von italienischem Charakter glaubt er denselben zu erkennen.

desselben[5]) am Hofe Herzog Wilhelm V. auf der Trausnitz beschäftigt ist, steht sein Wirken als ausübender Künstler noch im Vordergrund. Sein organisatorisches und dekoratives Talent findet aber schon da wie dort, besonders aber in Landshut, wo ihm die bei der Ausschmückung der Trausnitz im erheblichen Maße beteiligten Künstler Ponzano, Christof Schwarz, Alexander Paduano, und wohl auch Tonauer, sowie Pallago sicherlich unterstellt sind, volle Entfaltung. Nach der Uebersiedlung des Hofes nach München (1579), wo nun Herzog Wilhelm die umfangreichen Unternehmungen der Neu- bezw. Umbauten von Jesuitenkirche und Colleg, der Residenz, der neuen fürstlichen Kapelle, des Grottenhofs und Antiquariums fast gleichzeitig in Angriff nimmt, ist er als Maler so gut wie nicht mehr tätig. Das, was wir von dieser Tätigkeit von ihm kennen, ist verschwindend wenig. Dagegen zeichnet sich seine Gestalt durch das Wirken, das er bei den ebengenannten Bauten entwickelt, gleichzeitig noch in der Jesuitenkirche in Landsberg (1585), häufig in Landshut und in Starnberg, 1589 auch am Hofe des Erzherzogs Carl, des Gatten von Maria, der Schwester Herzog Wilhelms, beschäftigt, — überall Pläne und Modelle entwerfend für Architektur, Malerei, Skulptur, Goldschmuck und Gartenkunst, für Hoffeste etc., die Arbeitseinteilung anordnend, zu einer eifrigen Korrespondenz mit dem Herzog selbst und dessen Räten verpflichtet — als die eines echten, alle Zweige der Kunst umspannenden Renaissancekünstlers ab, in allen Sätteln gerecht, wenn auch nicht von starker urschöpferischer Kraft.[6]) Als diese Persönlichkeit stellt er sich in den Forschungen, die in neuerer Zeit das Wissen über ihn bereichert haben, im allgemeinen dar, und für den bezüglich der obengenannten Münchener Bauten wichtigen Zeitraum der Jahre 1586—1590 speziell in einer Quelle — in einem Ein- und Ausgabebuch von Malfarben etc.,[7]) die als Hauptgrundlage für die kommende Betrachtung dienen soll.

Was wir als erstes aus ihr entnehmen, ist ein Beweismittel für die Tätigkeit von Sustris beim Jesuitenbau schon vor dem Turmeinsturz. Daß er für den Bau Detailentwürfe fertigte, geht aus folgendem Eintrag hervor: 89. 17. Jan. „dem gedachten (Sustris) für die Jhesuiten die portal und anderes aufzureyßen";[8]) weiter: „mer für plazy (Blasius Fistulator) den pogen zu f. capeln zu reißen geben". In diese Zeit ungefähr fallen auch zwei Grundrißpläne,[9]) die, wenn

[5]) Lill, „Hans Fugger" etc.

[6]) Dies hat seine Giltigkeit auch für den Plan der Michaelshofkirche.

[7]) Oberbayer. Kreis-Arch. Akd. d. K. Fasc. 279, 4. Vom 1. Januar 1586 ab wurde von Herzog Wilhelm V. Wolf Pronner als Aufseher und Rechnungsführer über Farben, Materialien etc. mit einer Jahresbesoldung von 200 fl. aufgestellt. Vorher hatte Sustris die Verwaltung (auf die Uebergabe an Pronner bezieht sich auch das schon erwähnte Dekret des Herzogs vom 26. Juli 1588), 1591 wurde die Stelle wieder aufgehoben. Pronner starb bald darauf. Die Einträge in das Malbuch, aus dem schon P. Rée in seinem „Peter Candid" schöpfte, reichen aber nur bis Anfang Januar 1590. Die Art der Anlage des Buches (mehr als 150 groß Fol.), Einnahmen und Ausgaben, chronologisch nach Sorten geordnet, erlaubt nur in Ausnahmsfällen eine wortgetreue Anführung. Die Zuweisungen der Arbeiten an die einzelnen Künstler gründet sich daher auf das Zusammenfassen dieser Detailangaben. Die Angaben (Oefele n. 53 Münchner Obb. Kreisarchiv) über die Malereien werden dadurch großenteils als irrtümlich erscheinen.

[8]) Abgabe von Papier.

[9]) Das eine Blatt zeigt drei verschiedene Variationen eines Grundrisses zu einem Kapellen-

auch nicht signiert, durch handschriftliche Bemerkungen mit den Schriftzügen von Sustris sich unverkennbar als Arbeiten von ihm darstellen (Abb. 1). Alles Beweise für die Tätigkeit von Sustris als Architekt und oberster Bauleiter.

Auf diese architektonischen Fragen weiter einzugehen, liegt nicht im Plan der gestellten Aufgabe, die hauptsächlich der Bestimmung der ausführenden Künstler der Altargemälde gelten soll.

Als solche kommen in erster Linie in Betracht: Ch. Schwarz, Alexander Paduano, Antonio Maria Viviani da Urbino und Peter Candid[10]). Hans von

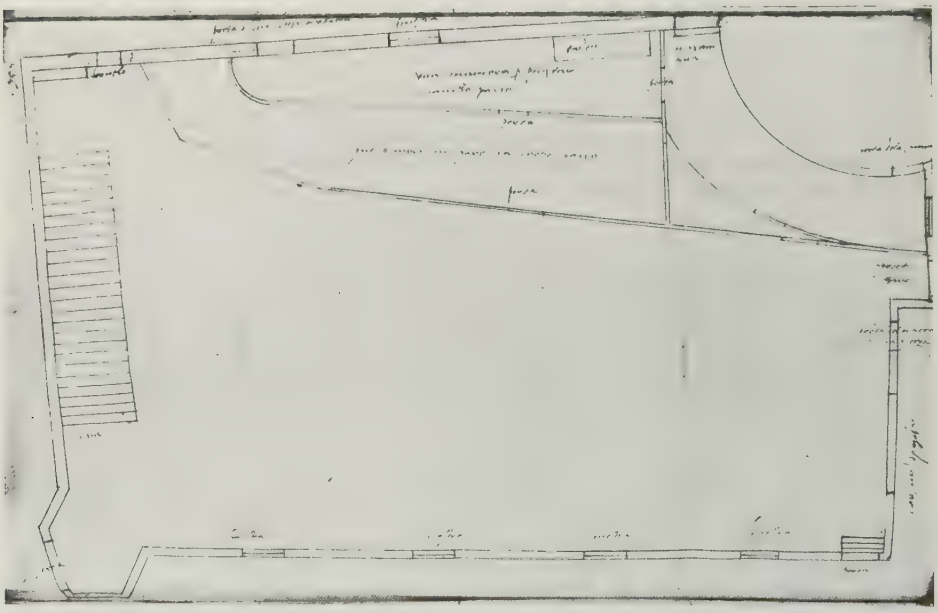


Abb. 1. Plan zur Kapelle von Sustris. Aus der Münchner Staatsbibliothek

Achen, dem bisher eine bedeutende Anteilnahme zugesprochen wurde, scheidet, wie wir sehen werden, für die Gemälde in der Kirche selbst fast gänzlich aus.

Die stark dekorative Tendenz, die in der Gesamtanordnung der Ausschmükkung, im bildnerischen Schmuck und in den Altargemälden zum Ausdruck kommt,

raum. Im Malbuch ist außer von der neuen fürstlichen Kapelle (= Georgskapelle) noch von einer „Hertz. Max^{na}", einer „Freylin Max^{na}" (diese beiden jedenfalls identisch), einer „Frauenkapelle", einer „Meermannskapelle", Räume, die sich nicht mehr feststellen lassen, die Rede. Der zweite Plan ist augenscheinlich der Entwurf eines Hofraums mit einem Durchgang, der von den fürstlichen Gemächern zu einer Kapelle führte (Max^{na} Kapelle?) im sog. Christofbau (ein Teil des Turmes erscheint auf dem Plan), wo auch die Herzogin Maximiliana, die Schwester Herzog Wilhelms, bis zum Umbau wohnte.

[10]) Pronner nennt Ch. Schwarz: Schwartz, Christof; Alexander Paduano meist: Alexo, Antonio Maria Viviani. Anto Maria, Peter Candid: Piero oder Peter, Hans von Achen: Hans von Ach.

liegt zwar im allgemeinen im Zeitgeist. Dennoch scheint sich in deren Kompositionsweise speziell auch die Einflußnahme von Sustris geltend zu machen; die durchwegs sehr ähnliche Gestaltung des Himmelsraums, der Glorie, deutet vielleicht am ausgesprochensten darauf hin. Einzelne Darstellungen gehen wohl auf Entwürfe von ihm selbst zurück.

Der Umstand, daß der Sitte gemäß verschiedene Künstler an ein und demselben Bilde tätig waren, erschwert zwar deren Zuweisung; die detaillierten Angaben des Malbuches gestatten aber im Zusammenhalt mit der Stilkritik zumeist doch eine bestimmte Entscheidung.

Christof Schwarz[11]), der in dieser Zeit auf dem Höhepunkt seines Schaffens stand, ist jedenfalls als Maler das kräftigste und selbständigste Talent aus der Reihe dieser Künstler. Ihm fällt auch die ehrenvollste Aufgabe, das Bild für den Hochaltar, der sicher auch selbst vollkommen nach seinen Entwürfen ausgeführt wurde, „der Engelsturz", zu. (Stiche von Jungwirth, Hans Weiner, in der Sakristei der Michaelskirche eine Oelskizze, in der Maillinger Sammlung ein Aquarell, wohl

[11]) Christof Schwarz, 1550 wahrscheinlich bei Ingolstadt geboren, Schüler von Hans Muelich ist 1568 gelegentlich der Hochzeitsfeier Wilhelm V. zum ersten Mal für den Hof als der Gehilfe seines Lehrers bei der Ausschmückung der Turnierbahn am Schrannenplatz selbstständig tätig, 10. Nov. 1569 wird er Meister; 1570/71 weilt er wahrscheinlich in Venedig (Italien), denn 1570 zahlt „Wolf" für ihn Steuer, 1571 entrichtet er keine; 1573 wird er als Nachfolger von Melchior Hamer Stadtmaler, schon 1574 folgt ihm aber als solcher Sigmund Hebenstreit und er selbst wird bei Hof beschäftigt, 1575 werden ihm für etliche Porträte von diesem 35 fl. bezahlt. 1578—1580 ist er mit der Ausführung des berühmten Kreuzigungsaltars (Fuggerkapelle, S. Afra u. S. Ulrich, Augsburg) beschäftigt und sehr bald, sicher unter Sustris, an der Ausschmückung der Trausnitz beteiligt. In dasselbe Jahr fällt die Zahlung für einen Altar im Jesuitensaal (300 fl), in das Jahr 1583 Arbeiten für die Katerinenkapelle der k. Residenz. 1583 erhielt er auch eine Rüge wegen Nachlässigkeit, Faulheit bei Ausführung von Arbeiten (darunter Porträts) und wegen Ungehorsam (gegen Sustris?) (Dekret Wilhelm V. an Grafen von Schwarzenberg 24. Juni Starnberg R. A. Fürst. Lit. 422 d); wieder findet sein schlechtes Verhältnis zu Sustris Erwähnung in eigenhändigem Schreiben an den Grafen von Schwarzenberg wegen Arbeitsverteilung für ein „Stickschiessen" und „Summetfeier" an Ch. Schwarz und Alexander Paduano: etc. „che si io le volesse dar alui (Ch. Schwarz) farebe le befedime, come e il suo solito etc." (R. A. Fürst. Tom. XXXIV. Fol. 259). Wieder ist er 1584, 86, 87, 88, 89 wenigstens zeitweise in Landshut für den Hof tätig, 1587—1590 in München für die Michaelskirche und Grottenhof, malt dann die Oberdecke des schwarzen Saals der Residenz mit Architektur und 12 Gestalten, etwas später die des Saals des nicht mehr bestehenden kurfürstlichen grossen Hofgartengebäudes in 13 Abteilungen: in den 3 mittleren Stücken: Jupiter — Sturz des Phaeton — Venus und Cupido im Schwanenwagen, an der Seite 4: Orpheus und die Tiere — Pluto entthront Proserpina — Neptun übers Meer fahrend — Agamemnon opfert Diana Iphigenie; in 2. Reihe Ceres bestraft Erychton — Triumph des Bacchus auf einem Fasse; auf der 3. Seite: die 3 Parzen — das schwache Leben des Menschen — Apotheose des Herkules. Die Bilder wurden 1759 durch Albrecht restauriert. Diese ausführliche Erwähnung ist vielleicht damit begründet, daß sie das Auffinden der diesbezüglichen Zeichnungen ermöglichen soll. Von der Tätigkeit von Ch. Schwarz wird in eigener Abhandlung die Rede sein. — Ch Schwarz, der häufig Wohnung wechselt (1586 wohnt er in der Prannergasse), wird 1589 von Herzog mit einem Pecherl (u. 15 u. 16 fl. beschenkt, 1590 bekommt er, „weil in Not" 100 fl. (Dekrete 16. I. 89 München bezw. 9. X. 90 Landshut); diese Verarmung kommt auch im Steuerbuch zum Ausdruck: statt wie gewöhnlich jährlich 1 fl. zahlt er von 1592 ab nur mehr 4 kr. Steuer; die letzten Lebensjahre scheint er von München verzogen, 1595 ist er noch am Leben, im Laufe des Jahres 1596 stirbt er, denn hinter dem Namen seiner Frau Caterina steht w. (= Wittwe).

ein früherer Entwurf, in der Münch. graph. Sammlung eine Zeichnung aus der Schule Schwarz. Abb. 2.) Das Bild (1586 begonnen, Jan. 1590 voll.) ist ausschließlich von seiner Hand gemalt.[12])

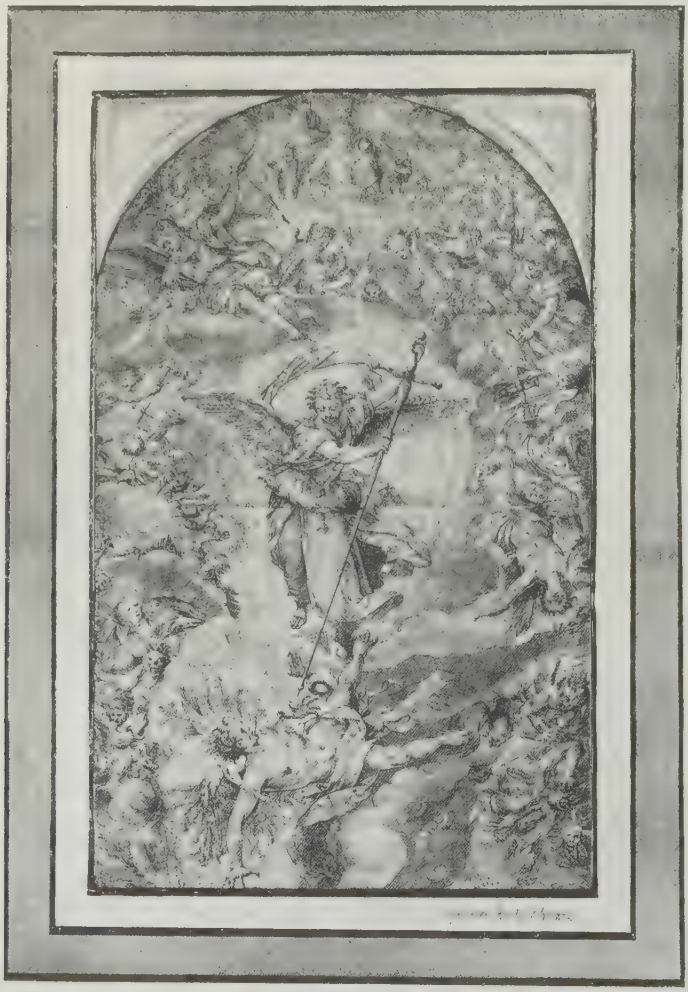


Abb. 2. Handzeichnung aus der Schwarz-Schule zum Engelsturz in der Michaelskirche

Das Altarbild des „Martyrium des hl. Andreas“ (2. Kapelle links) wurde 1586 von Ch. Schwarz begonnen, der auch noch 1588 und 1589 wiederholt Hand daran legt, aber die Ausführung und Vollendung (1590) in der Hauptsache Paduano

[12]) Die Bezahlung des Bildes mit 1000 fl. erfolgt erst 1591; die für das „Martyrium Andreas“ an die Witwe.

überläßt. Lipowsky, Nagler etc. weisen wie beim „Engelsturz“ die teilweise Ausführung und Vollendung Peter Candid zu. Das Malbuch erwähnt dies mit keinem Wort und auch stilistisch verrät nichts dessen Art. Das Kupferstichkabinett Berlin besitzt zum Andreasbild eine getuschte Federzeichnung, ziemlich mäßig, augenscheinlich eine Pause nach einer Originalskizze (Veränderungen und Weglassen von Figürlichem und Gegenständlichem auf dem Gemälde deuten darauf hin). Typen und bes. einige Charakteristika der Zeichnung (Häkelchen bei Schattierungen etc.) weisen auf Sustris als Urheber des Originals.

Mit dem Namen Alexander Paduano[13]) tritt eine bisher wenig bekannte und beachtete Persönlichkeit auf, der bei der Ausschmückung der Michaelskirche und des Grottenhofs, vorher schon auf der Trausnitz eine sehr umfangreiche Tätigkeit zufällt. Aus den unten gegebenen Notizen geht die Identität von „Alexander Maler“[14]) dem, der auch auf der Trausnitz arbeitete, mit „Alexander Paduano“ ohne weiters hervor. Weitere Beweise liefern zwei Briefe von Sustris, der erste auch deshalb wichtig, weil er die Ausführung der Grotesken im Rittersaal der Trausnitz durch Ponzano urkundlich bestätigt, wohin ersterer die Zeichnungen liefert. Die genaue Feststellung des Familiennamens stößt auf Schwierigkeiten. Das einzige signierte Bild von Paduano ist das der Heiligen „Petrus und Paulus“, früher in der Leonhardikapelle, nun in der Pfarrkirche von Landsberg a. L. In der Signatur „Alexandr. Pad. Florên. Sî. Bau. Ducis. Pic. F.“ wäre die Doppelbezeichnung als Ortsbezeichnung gefaßt, etwas ganz Ungewöhnliches. Daß Alex. Pad. in Florenz, wohin er immer wieder zurückkehrt, beheimatet war, läßt sich nach

[13]) 1564(?)—1578(?) malt nach Sighart (Geschichte der bild. Künste im Kgr. Bay. S. 716) Alexander Siebenbürger(?) an der Schneckenstiege und der Ratsstube (Ritterstube?) Sustris gebraucht den Namen (Trabanten?) – in der Landshuter Hofbaurechnung von 1579 findet sich ein Ausgabeposten von 23 fl. an Alexander, Maler, für Malwerk in Schnecken- und Wartezimmer in der H. Z. A. R. v. 1580, ein anderer für Alexander N., Maler in Landshut, für Arbeit im Schloß daselbst: 180 fl. — 1585 wohnte „Anthoni (Ponzan!), Maler, Hofg. — Alexander, Maler, Hofg. – Carl Pelagi (Pallago), Bildhauer“ im Zergauerhaus — in der äußeren Schwabingergasse, ebenda 1586, Alexander, welcher Hofmaler“, nunmehr allein. 1585 erhält Alexander für Sachen, die er S. Del verehrt, 4 fl ; 30. X. 1586, Alexander, Maler, für Zehrung nach Italien 60 fl. — Alexander Barboni, Maler, für Bestellung etlicher Farben f. f. D., 60 fl.; in selbem Jahre werden für Alexander Maler, für Zehrung 131 fl. 15×6 ß gezahlt; 1587 5. I., für Alexander Paduano, Maler in Florenz 160 fl ; 1588 3. II. dem Alexander Paduano für Farben, die er aus Florenz bringt — 1589 A. d. für Hausführung, Haltung eines Buben 100 fl. — 1590 A. d. „welschem“ Maler für Unkosten in Heranbringen von Padwasser aus Italien 27 fl. — dann für Arznei P. 89 Fl. — 1590 A. d. für Heizung, Haltung eines Jungen 30 fl. — In H. Z. A. R. 1591 steht hinter dem Ausgabeposten für Zehrung von ihm: „dann weggekommen“. 1593 erscheint er nochmals in den Wechselausgaben der Krafft von Augsburg mit 160 fl. für ein ferneres Jahr. 1596 ist er gestorben nach einem Eintrag in das Malerzunftbuch (Bayr. Nationalmuseum demnächst publiziert durch Dr. Buchheit) des Malers Gabriel Binckhamer (?) aus Pfaffenhofen (14. Dez. 1596 Meister), der sich als Schüler des „Herrn seeligen Alexander Paduano, Herzog Wilhelm von Bayern“ etc. Hofmaler bekennt.

[14]) Auszug aus 1. Brief (dat. Landshut 3. II. 1580 an Herzog Wilhelm V. R. A. Antiqu. Tom V. Fol. 50 : „etc Agionto che sono qui prima cosa che mi commincen.?) fare sie a antonio (Ponzan!). disegni p. il „Riterstuben“ etc. „E stato mandato da mio cogniato (Alexander Paduano, von C.) Trautmann als Schwager von Sustris nachgewiesen, daß Alex. P. gemeint ist, bestätigt Vermerk bei Adresse aussen „Alexander“ 50 fl.“) loviuisino (?) con le monte Ulivete etc.“ Der 2. Brief wurde schon bei Sustris (Anmerkungen) erwähnt (20. Juni 84).

der Signatur mit Sicherheit annehmen, Paduano wäre demnach Beiname[15]). Der Familienname wäre noch zu suchen. Er ist möglicherweise Barboni. Alexander Paduano erhält häufig für Farben, die er aus Florenz und sonst aus Italien mitbringt, Bezahlung. Nach den H. Z. A. R. von 1586 erhält ein Maler Alexander Barboni ebenfalls hiefür eine Summe. Ist damit vieleicht der Familienname gegeben?[16])

Das Altarblatt der büßenden Magdalena (3. Kapelle links, gestochen von Jan. Sadeler d. Aelt., Kilian, Hondius, Galle) wird nach dem Malbuch von Hans Tonauer d. Aelt. (Anfang 1588) begonnen, der Hauptsache nach aber von Paduano durchgeführt und vollendet (Ende 1589). Rée gibt es Paduano und Hans von Achen. Diese Zuweisung erscheint unmöglich, denn dieser kommt erst Anfang 1589 (wahrsch. Mai) nach München und dennoch ist sie teilweise begründet. Ist auch die Ausführung nicht von Hans von Achen, so doch der Entwurf; die Handzeichnung der „büßenden Magdalena" (Wien, Albertina, Abb. 3), der auch der Stich J. Sadelers, ebenfalls Hans v. Achen bezeichnet, vollkommen entspricht, ist unzweifelhaft von seiner Hand. Es wäre nicht undenkbar, daß auch die Engel in Wolken, die in den Typen mannigfach an die von Hans von Achen erinnern, von diesem nach seiner Ankunft in München gemalt wurden, wenn auch im Malbuch dessen keine Erwähnung geschieht.

Paduano ist ferner zuzuweisen das Martyrium des h. Sebastian (beg. Anf. 88 voll. Ende 89, Stiche von J. Sadeler, Joh. Müller, J. Laurens, Spirinx), ebenfalls bisher Hans von Achen zugeschrieben. Die Darstellung findet sich vielorts wiederholt, so beispielsweise auch in Fresko mit veränderter Landschaft an einem Hause der Altstadt Nr. 102 Landshut a. d. I. Obwohl mehrfach restauriert, dürfte das ursprüngliche Bild doch von Paduano selbst während seines dortigen Aufenthalts (wieder ein Beweis der Identität der beiden „Alexander") ausgeführt worden sein. Eine Teilwiederholung des Bildes in der 1729 erbauten Andreaskirche in Etting bei Weilheim in Oberbayern ist deshalb von besonderem Interesse, weil sie eine Kombination des Bildes in der Michaelskirche und des

---

[15]) Sustris hatte ebenfalls den Beinamen Paduano; derselbe wird darauf zurückgeführt, daß er die Tochter eines Spielkartenfabrikanten aus Padua zur Frau hatte (Vasari, B. VI., S. 202) und die nächste Schlußfolgerung wäre die, daß Alexander P. als Schwager auch den Namen bekam. Doch erscheint letztere Erklärung nicht stichhaltig. Es ließe sich aber eine, wenn auch sehr kühne, andere Auslegung finden: Bei der Hochzeitsfeier Herzog Wilhelm V. (1568) bildete einen Hauptteil derselben die „comedia dell' arte", die an dessem Hofe mit Vorliebe gepflegt wurde. Orlando di Lasso hatte die Musik dazu geschrieben und Herzog Wilhelm V. ließ die frohe Festzeit in der Erinnerung festhalten durch die Darstellungen im Fries „des Arbeitszimmers des Herzogs" und denen der „Narrentreppe", die auf diese comedia dell' arte Bezug nehmen. C Trautmann nun glaubt in seiner Abhandlung über Orlandos Beziehungen zur italienischen Literatur (Altb. Monatsschrift, Jahrg. 1899, worin auch Abbildungen nach den im Nationalmuseum aufbewahrten, auf Befehl König Ludwig I. 1841 gemalten Reproduktionen der Fresken der Narrentreppe) Orlandos Komposition in Beziehung setzen zu können zu Azzaiolos (il primo libro di Vilotte alla Padovano V. 1557 No. 1). Dieser Zusammenhang steht nun fest. Sollte damit eine Erklärung für die Beinamen „Paduano" von Sustris als Erfinder und Alexander als ausführenden Teil der Abbildungen aus der comedia dell' arte gegeben sein? Bei beiden tritt dieser Beinamen erst später auf.

[16]) Allerdings konnten die in zuvorkommendster Weise von Dr. Brockhaus, Florenz, vorgenommenen Recherchen ein Vorkommen dieses Künstlernamens in Florenz nicht feststellen.

G. Tiepolo zugeschriebenen Altargemäldes (1739) in der Klosterkirche von Dießen am Ammersee darstellt. Der linke Bildteil mit den zwei Bogenschützen und dem Hügel mit Zuschauer im Mittelgrund entspricht ganz dem Tiepolobild, während der rechte mit der Figur des Sebastian und der Baumgruppe vollkommen dem Gemälde in der Michaelskirche ähnelt. Sprächen nicht gewichtige Beweismittel

Abb. 3. Magdalena in der Wüste von Hans von Aachen, Albertina, Wien

für die Autorschaft Tiepolos bei dem Dießener Bilde, so wäre hierin vielleicht ein Gegengrund zu suchen.[17])

[17]) J. Molmenti, Mailand 1909 und E. Sack, Hamburg 1900, nehmen die Echtheit des Bildes in ihren großen Werken über Tiepolo an. Bei beiden ist das Zeugnis der handschriftlichen Chronik des Kanonikus dell'Abaco (handschriftlich in Münchener Staatsbibliothek), der das Bild als eines von Tiepolo rühmt und eine weitere Handschrift „Chronologia quadruplex 1768" im Pfarrarchiv, die angibt: „S. Sebastian altarblatt diepolo Venetus 600 fl." Die bei Sack abgebildete getuschte Federzeichnung (48 × 28 Nr. 302), im Besitze des Erzbischofs Grafen Szeptycki in Lemberg, ist unzweifelhaft echt, nicht so absolut sicher scheint mir das aber bei der von Molmenti und Sack als solche anerkannten Handzeichnung im Besitze von R. Guggenheimer, Venedig (Molmenti

Paduano gehört ferner an das Ovalbild des Ignaz von Loyola unter dem Altarblatt des Namens Jesu (linker Seitenaltar im Querschiff). Mit den Gewölbemalereien der neuen fürstlichen Kapelle, der Herzog Max(miliana)kapelle und der Meermannskapelle[18]) ist sein Name ebenfalls verknüpft. Ausserdem werden noch andere nicht mehr feststellbare kleinere Arbeiten[19]) angeführt. Als Farbenempfänger für Paduano wird sehr häufig „Werlyn“[20]) („Alexos Jung“) genannt.

Aus den Bildern der Michaelskirche die Art Paduanos festzustellen, ist kaum möglich. Die Komposition des Martyriums des h. Andreas ist nicht sein eigen, und die der übrigen sicherlich beeinflußt. Zeichnung und Modellierung sind nicht immer korrekt, letztere in der Gestalt des „Sebastian“ auffallend hart.[21])

Abb. S. 161) der Fall zu sein; diese scheint jedoch dem Gemälde zu Grunde zu liegen, wenn auch dies einige Veränderung in der Ausführung zeigt, die den Rücken kehrenden Bogenschützen (auch in Etting!) neu einschiebt; den verzeichneten Putto weisen Zeichnung und Bild auf; die Figuren rechts vom Baum auf der Venedigerzeichnung erscheinen befremdend. Die Handzeichnungen zu dem Bilde aus dem Klosterbesitz stammend wurden nach Sack in München um je 1 fl. 27 kr. verkauft. Es wäre nicht ganz undenkbar, daß Tiepolo die Skizze (Lemberger) lieferte und die Ausführung von anderer Hand erfolgte, wenn auch wieder die Farben für Tiepolo sprechen. Das Bild müßte aber nach Dießen geschickt worden sein, denn Tiepolo ist bis Ende Oktober 1739 in Venedig mit den Arbeiten für die Gesuatikirche S. Maria del Rosario beschäftigt und kommt erst viel später nach Deutschland.

[18]) Dr. Thomas Meermann, langjähriger Leibarzt und Vertrauensmann Herzog Wilhelms V. auch beim Jesuitenbau. 1549(50) in Köln geboren, wird er, nach Studien am Rhein, Innsbruck, Pisa berühmt geworden, an den Hof des Cosimo Medici nach Florenz und von da durch Albrecht V. an den bayr. Hof berufen; gest. 25. XII. 1612. Sein Sohn studiert auf Kosten des Herzogs in Italien. (Näheres: Altbayr. Monatshefte 1901). Meermann hat Wohnräume in der Residenz inne, aber auch ein eigenes Haus; wo die „Meermannscapelle“ zu suchen, ist nicht klar; auch für des Doktors „liberey“ arbeitet Paduano.

[19]) „eine kleine Annunciata“ (1588, 89), eine h. Caterina (1588, 89), eine solche wird 1588 auch von Peter Candid erwähnt — vielleicht gemeinsame Arbeit —, „eine Krönung Christi“, in Miniatur auf Kupfer, ein „Marienbild“, wohl ebenfalls auf Kupfer (beide 88, 89), „vier nach Graz geschickte Apostelbilder“, Bilder nach Oetting (Altötting?) „ein Rauchmantel“, „eine Madonna auf silbernem Tuch“, ein „Klosterfrauentuch“ (88, 89), „ein Fuesfall Christy“, „zu elefant Tefelyn“, „ein crucifix“ (89).

[20]) Die häufig wechselnde Schreibweise (Wernl, Wörnl, Wernle, Werlyn, Werle, Wörl) in allen Quellen führt zu zahlreichen Verwechslungen, besonders mit dem hauptsächlich später als Porträtist arbeitenden Hans Wörl (dessen eigene Schreibweise) in einem Attest von 1607, in dem er die Annahme des Hieronymus Schöpfer (Sohn von Hans) als Lehrjungen bestätigt (K. A. Künstler), aber auch mit dem am Hofe Albrecht VI. angestellten Hans David Wörl, wo überdies noch ein Hans Wörl aus Haag erwähnt wird. Unser Wernl ist jedenfalls identisch mit dem, der 1594 mit 200 fl. j. Sold angestellt ist, 1596 bei Verringerung des Hofstaats unter Maximilian abgeschafft werden soll, aber beibehalten wird, 1601 400 fl., von 1606 ab 470 fl. Sold empfängt, 1608 stirbt.

[21]) Als bedeutendste Arbeit ist erhalten das Altarbild der „h Jungfrau Maria als Himmelskönigin“, „in der capellen der neuen Residenz in der Schwabingergassen“ (jetzige alte Hofkapelle), wofür er 300 fl. bekommt (H. Z. A. R. 1600 schon erwähnt in Hainhofers Reisen nach Augsburg, München und Regensburg, Zeitschr. des K.-V. von Schwaben und Neuburg und bei Nagler 1881). Die reiche Kapelle besitzt ferner eine sog. Kußtafel, auf der einen Seite „Die Grablegung“ sig. $\overset{1592}{\text{WF}}$, auf der andern die „Geburt Christi“, sig. $\overset{1592}{\text{IWF}}$, Kopien nach Hans von Achen. Sein Sohn studiert auf Kosten des Herzogs, sein bedeutendster Schüler ist Georg Furthuber, der 1602 als sein Gesell bei Hof angestellt wird (H. Z. A. R. 1602).

Die Farbengebung ist teilweise schwer und kalt, besonders in der Hintergrundbehandlung macht sich ein stumpfes Braun unangenehm bemerkbar. Wärmer ist sein Grün, und ein kräftiges Rot und Orangegelb, dies an die Art Tiepolos erinnernd, leuchtet da und dort besonders im Andreasbild wohltuend auf. Freilich ist ein Teil der ungünstigen Farbenwirkung auf ein starkes Nachdunkeln zu setzen. Möglicherweise fällt auch Hans Werl schon ein Anteil an den Bildern zu. Der Farbenstimmung nach möchte man dies am ehesten bei dem h. Sebastiansmartyrium denken, das im Ton mannigfach an das Altarbild Werls in der alten Hofkapelle, dem Bilde „Maria als Himmelskönigin" mahnt. Das beste bekannte Tafelbild Paduanos ist das in Landsberg „Petrus und Paulus" (Abb. 4). In der Komposition klar und schlicht; einander gegenübergestellt die beiden machtvollen Apostelgestalten auch physiognomisch nicht unbedeutend, mit schwungvoller Gewandbehandlung in kräftiges, warmes Grün und Rot gekleidet, darüber in goldener Glorie die nackte Halbfigur des Heilands in lichtveroneserrotem Mantel, in der Hintergrundslandschaft die Engelsburg und andere Bauten. In diesem Bilde erscheint Paduano nach dem, was wir von ihm kennen, am individuellsten.

Antonio Marie Viviani[22]) da Urbino werden von jeher unumstritten die Altargemälde der beiden Seitenaltäre im Querschiff: das „des Namens Jesu" und das der „Dreieinigkeit" (auch „alten Bundes") gegeben. (Anf. bzw. Ende 1588 beg. Ende 1589 voll.)

Das Altarbild der „Benediktion Christi" (über die Kirche Petri) (2. Kapelle rechts), Hans von Achen zugeschrieben, ist gleichfalls von Viviani (1587). In der

[22]) Antonio Maria Viviani da Urbino? (C. Trautmann und J Braun nennen ihn neuestens mit Recht Vianino, denn auch auf dem Stiche Jan Sadeler des Aelteren vom Jahre 1591, der absolut dem Stil unseres Viviani entspricht, „das Weltgericht", steht: „Serenissimi Ducis Antoni Viañi Cremonensis Figur. Monach.") Er wird 1586 wahrscheinlich mit Peter Candid, dessen bevorzugter Mitarbeiter er von Anbeginn ist, aus Florenz berufen, kommt aber aus Trient (H. Z. A. R. 1587), ward sofort mit 180 fl. j. Sold bei Hof angestellt und arbeitet da bis 1592. Er heiratet Livia, die zweite Tochter von Sustris, der ihn, so wie Paduano, als Schwager, und Hans Krumpper als Gatten seiner ersten Tochter Caterina durch verwandtschaftliche Bande an sich zu fesseln wußte. 1592 verzieht er an den Hof der Herzoge in Mantua, wo er die Stellung eines Hofmalers und obersten Baumeisters einnimmt.

Ausserdem werden im Malbuch noch als Arbeiten von ihm genannt: ein Bild „unsere l. Frau und das Kindlein Jesu in einem rondel" (87), eine „Susanna" (1586) (zur commedia?), eine „Himmelfahrt Mariae" auf silbernem Tuch (87), ebenso ein „Altar nach Hall", gemeinsam mit Peter Candid (wohl identisch mit dem, für welchen der Baugegenschreiber Wenzeslaus Vogel „einen altar für die Königin Magdalena von Oesterreich (den Titel „Königin" führte sie als Aebtissin des dortigen Stiftes) so nach Hall gesandt worden" 151 fl. 30 kr. bekommt) (H. Z. A. R. 1587) Zusammen mit David Stoeber malt er an einem „span. Triumph" und gleichwie Sustris, Ponzano, Peter Candid, Hans Tonauer und Andreas Henneberger (Jes. 1777 b) für die „comedia". Unter der „comedia" ist sowohl der in den Jesuitenakten häufig erwähnte Commedienbau, der unmittelbar an den Chor der Michelskirche anstieß und auch durch den Turmeinsturz in Mitleidenschaft gezogen wurde, als die Aufführungen selbst zu verstehen, die sowohl bei Hofe als bei den Jesuiten insbesondere gepflegt wurden. Vielleicht beziehen sich die Arbeiten der Künstler hier — am häufigsten Farben bekommt aber H. Tegler, jedenfalls für die mehr handwerksmäßigen Arbeiten hiebei — auf die Dekorationen zu dem „Triumph des h. Michael", der von den Jesuiten bei der Einweihung der Kirche mit ungewöhnlichem Glanze aufgeführt wurde.

Abb 4. Petrus und Paulus. Wandbild von Paduano signiert, Landsberg, Pfarrkirche

Kompositionsweise verraten besonders die beiden ersten Bilder die Art seines Lehrers Frederigo Baroccio, in der Formengebung, Gewandbehandlung und in der Farbe hier namentlich durch die Vorliebe für silbergraue und violett rote Töne und die Weise des Aufsetzens der Lichter — mahnt aber vieles an die Einflussnahme Peter Candids.

Peter Candid[23]) gehören an: das prächtige Bild der Verkündigung, 1. Kapelle links 1587, Stich von J. Sadeler d. Aelt., unter Beihilfe jedenfalls aber nur geringer, von Viviani, und das „Martyrium der h. Ursula" (1588, 3. Kapelle rechts, Stich von J. Sadeler d. Aelt.). Von diesem existiert eine kleine Wiederholung in Wien (K. Gm. G. No. 805) und eine zweite grosse in der Klosterkirche Polling, die den sehr schönen Stuckaltar (1624 dat.) der Ursulakapelle des Oratoriums schmückt. Das Gemälde scheint zwar auch nicht von Peter Candid, der damals schon leidend war, eigenhändig gemalt, jedenfalls aber unter seiner Einflußnahme entstanden. Wichtig erscheinen noch seine leider nicht näher beschriebenen Arbeiten gemeinsam mit Ponzan bz. Paduano für die „Freyln Maia" kapelle (1587) und die „neue fürst. Kapelle".[24])

Hans von Achen[25]) wird im Malbuch nur mit 2 Porträts (89)[26]) erwähnt. Bei den Altargemälden der Kirche selbst beschränkt sich seine Anteilnahme schon aus zeitlichen Gründen, wie oben gesagt. Die Gemälde in der Kreuzkapelle und im fürstlichen Oratorium sind erst später entstanden.

Ponzan[27]) kommt für die Tafelgemälde in der Michaelskirche nicht in Betracht;

[23]) Ueber Peter Candid handeln ausführlich Bassermann-Jordan, Gmelin, Lill, Rée etc. Deshalb nur einige wichtige Daten: 1586 von Florenz berufen, vom 1. Juni dieses Jahres ab mit 360 fl. Jahresbesoldung angestellt, stirbt Anfang 1628. Als seine Schüler werden genannt: Frankh, Hans Praun vom 2. II. 1590, Peter Weiner vom 1. VII. 1590 ab, 1605 Ferdinand Gottbewahr (1606 Gesell, 1614 Meister), 1606 Thoman Räber, und sein Sohn Wilhelm, der 1614 als Gesell bei Hof angestellt, 1615 nach Rom geht, von da zurückgekehrt wieder angestellt wird (H. Z. A. R.). — In dem Panthaleus Candid, der 1587 6 fl. Gnadengeld bekommt, vermutet Lill den Vater Peter Candids.

[24]) Ferner werden noch folgende, nicht mehr feststellbare Arbeiten erwähnt: Ein grosses Altarbild (Unsere liebe Frau mit Jesuskind und der h. Anna) (1586) nach Graz; wahrscheinlich für die nun in einen Profanbau umgewandelte dortige Hofkapelle der Residenz Erzherzog Karls, nun Statthalterei; davon konnte nichts mehr aufgefunden werden; „ein Crucifix auf schwarzem Atlas" (87), ein h. Augustin auf silbernem Tuch (87), zu dem Ponzan die Blumen malt (87), „ein anderes" (also zwei) Porträt Herzog Maximilians (88), 8 kleine Tafeln für die Jesuiten, ein Bild „Pauli Gefegniß" (89), ein Marienbild (1589); des weiteren malt er für die „comedia", einmal, wie die nähere Angabe, „2 engel" für com. gemacht.

[25]) Auf die Tätigkeit dieses Künstlers sei hier nicht weiter eingegangen, eine Monographie über ihn von R. A. Peltzer steht demnächst zu erwarten.

[26]) Diese werden wohl in der Residenz zu suchen sein.

[27]) Ueber Ponzanos Lebensdaten, seine Tätigkeit bei den Fuggern bezw. seit 1573 auf der Trausnitz, in München geben Lill bezw. Bassermann-Jordan ausführliche Berichte, hier nur einiges: 1582 ist er auch in Innsbruck, 1595 sind als Jungen bei ihm Joh. Battista d'alagon und Ernst Hilg. Die H. Z. A. R. 1597 enthält nach seinem Sold die Randbemerkung, „wenn antiquarium ausgemacht, abzuschaffen". 1597 ist er in Rom; im Weihnachtsquartal 1602 stirbt er. Ein Giovanni Battista Ponzan, Maler, wahrscheinlich sein Sohn, erhält 1606 4 fl. Abfindung. Im Malbuch werden noch als Arbeiten erwähnt: ein Porträt Herzog Wilhelms (89), ein „h. Johannes" und „Franciscus" (89).

dagegen sind seine Arbeiten an dem Gewölbe der Kirche, an dem der fürstlichen und der Maximilianakapelle von besonderer Wichtigkeit.

Sustris[28]) selbst ist als ausübender Künstler bei der Ausschmückung der Kirche nicht beteiligt. Nur kleinere Arbeiten werden erwähnt.[29])

Als Tafelmaler treten ferner noch auf: Hans Tonauer[30]) (d. Aelt.), David (Stoeber)[31]), Hans Andrée (Henneberger)[32]), Engelhart (de Pee)[33]) und Jakob Santner[34]).

[28]) Ueber Fr. Sustris ebenfalls bei Lill und Bassermann-Jordan Näh. Einige Daten: Sein Sohn Wilhelm wird 1583, 84 mit Jakob Menzenger bei den Jesuiten erzogen, tritt später in Kriegsdienste (1604 bei Obrist von Gaisberg). Als bedeutender Schüler: Hans Weiner (12. Juni 1610 Meister) hier im Zusammenhang zu nennen. Sustris starb 1599.

[29]) Malbuch: Abgaben für ein geschriebenes Evangelienbuch (1588) meist an seinen Jungen Jörg (Rammler?) aus Augsburg, der zusammen mit Tonauers Jung (dessen Sohn?) die Buchstaben vergoldet — für comedia — und kleine Arbeiten.

[30]) Die Feststellung der Namen ergab den Zusammenhalt des Malbuches mit Steuerbuch, Hofzahlamts- und Jesuitenbaurechnungen. Hans Tonauer d. Aelt., 1567 Meister, arbeitet schon unter Albrecht V. in Landshut, 1565 im Schlosse Dachau (Näh.: Bassermann-Jordan), 1570 nach Sighart auf der Trausnitz, 1571 für den Hof (für Invention (?) 299 fl., für Visier 20 fl.), 1573 „maler in Landshut" genannt (H. Z. A. K. 1571, 73), (1574 wird er nach Nürnberg verschickt, 1577 bei Hof mit 40 fl. Besoldung vorerst auf Widerruf angestellt, 1578 bekommt er für Ausmalung des Gewölbes der alten Feste 608 fl. 42 × 6 ß. 1578 geht er auch mit Turnierkleidern für Erzherzog Ferdinand nach Linz, häufig arbeitet er für Kunstkammer und Turniere, hier meist mit Ch Schwarz und Hans Ostendorfer zusammen so bsp. 1578 ; 1580 in Landsberg, 1581 in der Residenz München, 1587—90 in Michaelskirche, Grottenhof, Antiquarium (1588—1596) tätig; nach Gemäldekatalog der Residenz v. 1770 malt er die Grotesken der Kaisertreppe der Residenz 1588, 89, wobei ihm der Prinz Carl von Baden hilft, den wir auch im Malerbuch vielfach genannt finden. Er besitzt Haus in der Graggenaw, stirbt 1596. Sein Sohn Hans Tonauer, 1598 Meister, aber schon seit 1591 am Hof besoldet, besitzt 1600 Haus am Rindermarkt. Die Hauptschüler Hans Tonauer der Aelt : J. Rottenhammer und Hans Keppler (Meister 1605), dieser wichtig als Mitarbeiter Peter Candids an Ausschmückung der Residenz (v Bass.-Jordan). Von Arbeiten von Hans Tonauer d. Aelt. erwähnt das Malbuch: die „h Magdalena", „eine Fußwaschung Christi" (1586), ein „Abendmahl Christi" (1586) (beide identisch?), diese aller Wahrscheinlichkeit erhalten in der Darstellung in der Sakristei der Michaelskirche

[31]) Ueber David Stoeber, der wohl von auswärts berufen ist, sind die Notizen spärlich: 1588 ist er am Hof mit 40 fl. besoldet, 1589 wird er beurlaubt und dann „abgeschafft". Arbeiten nach dem Malbuch: Ein „Johann und Franciscus" (1589), „ein schlafendes Kindlein Jesu" (1589), ein Ritterbuch (1588, 89), ein „altärlein"; Mitarbeit am „spanischer Triumph".

[32]) Hanns Andreas Henneberger, 25. Okt. 1586 Meister, wird von auswärts zugezogen, haupts. Wappenmaler und sehr häufig mit derlei Arbeiten für „Besingnuße" erwähnt, so z. B. 1587 zum Begräbnis des 1580 geb. Sohn Wilhelm V. Carl mit 20 Wappen am Residenzthor. Im Malbuch mit der „comedia" in Beziehung gesetzt, 1589(90) malt er mit Hans Schöpfer zusammen in der Maximilianakapelle der Residenz, 1590 den Altar in der Georgskapelle Starnberg. 1597 ist er sicher verstorben, seine Witwe bekommt eine Nachzahlung.

[33]) Engelhart de Pee (Wappenbuch: „Anno 1601 Ist Engelhart von Pee Mahler von prisl aus Brabant alhie Meister worden vnnd al da gelernet") Fast ausschliesslich Porträtist: 1578 malt er am Turm im Irrgarten, von 1579 ab ist er in den Hofzahlamtsrechnungen sehr häufig erwähnt. 1579—82 in Landshut, 1584 arbeitet er in Neuburg, sicher von 1585 an in München. Nach dem Malbuch empfängt er 1587 Farben zum „plaben Kleid" Herzog Albrechts. Näher bezeichnete Arbeiten (H. Z. A. R.): 1598 die Bilder der Herzoge Wilhelm, Maximilian und Albrecht, die er nach Rom mitnimmt. 1599 das Porträt Maximilians im selben Jahre s. Delt. Für den Grafen Mansfeld,

Für die mehr handwerksmäßigen Arbeiten kommen Jakob Jehle[35]), Christoph Mittermair[36]), Melchior Lachmayr[37]), Georg Hamer[38]), diese in erster Linie für die Fassungsarbeiten der Altäre usw., Hans Tegler[39]), Vogl[40]), Hans Keller[41]) und Kaspar (Perthammer) Farbreiber in Betracht.

Die Malereien im Grottenhof und Antiquarium.

Ueber deren Gesamtanlage und Ausschmückung unter Leitung von Sustris, ihren Zusammenhang mit den Arbeiten auf der Trausnitz und im Fuggerhaus geben Bassermann-Jordan und Lill Ausführliches; hier sei nur auf einige weniger bekannte und strittige Fragen hingewiesen.

alle diese kleinen Formats. 1600 die Porträts „alter fürstlicher Personen", 1601 die conterfets von „gnädigsten Herrn und Frau Gemahlin". 1601 den Herzog Albrecht „in ganzer Läng", 1604 das Porträt des Kardinals von Lothringen. Die Porträts von Herzog Maximilian und seiner Gemahlin Elisabeth (1601) identifiziere ich mit den in der K. Residenz befindlichen, das des Cardinals Carl von Lothringen (1604) mit dem im bayer. Nationalmuseum befindlichen (G. V. N. 716), worüber anderwärts näher zu sprechen sein wird. 1605 stirbt er. Einer seiner Schüler ist Balthasar Pfreimer aus München (20. May 1611 Meister in München).

[34]) Jacob Santner (Sandtner), ein Sohn des Drexlers Jacob Sandtners, der auch die Modelle von München und Landshut (1570) und andere im Nationalmuseum fertigte. Nachrichten spärlich. 1584 erhielt Jacob Sandtner, maler, 15 fl. Gnadengeld und nochmals f. f. Wilhelm 32 fl. — 1585 zu einer Reise nach Venedig 20 fl.

Im Malbuch figuriert er: 89 16. II. mit einem „Fuesfall Christi" und 89. 27. II. mit einem „Ecce homo" für Herzogin Maximiliana; 5. Juli 1589 werden ihm Farben nach Graz geschickt.

[35]) Jacob Jehle aus Schwäbisch Gmünd, Schüler von Martin Soger, Würzburg, wird 1580 Meister; er wohnt 1587 in der Kaufingergasse, nach Steuerbuch 1599 verstorben, nach Eintrag im Wappenbuch 1602. Von seiner größeren Arbeit 1595 und 1597 im Chor der Kirche in Thalkirchen von „Figuren" ist nichts mehr erhalten außer die ihm zuzuschreibenden Freskenreste einzelner Gestalten unter dem offenbar später eingebauten Oratorium des Chors. Von ihm stammt auch die Urkunde bei der Grundsteinlegung der Michaelskirche. (Baur. 1583.)

[36]) Christoph Mittermair aus Innsbruck, Schüler des dortigen Malers Canrath, wohnt 1587 in der Rhörnspecker- [jetzt Herzogspital-]gasse; wird 1585 Meister in München, stirbt 1609. Arbeiten in Michaelskirche und Grottenhof (1588).

[37]) Melchior Lachmayr, Schüler des Malers und Glasmalers Sigmund Hebenstreit, Meister 1585, wohnt 1587 in der äuß. Schwabingergasse, stirbt 1625. Als seine Schüler werden sein Sohn Wilhelm und ein Melchior Lachmayr genannt.

[38]) Georg Hamer, war Sohn des Stadtmalers Melchior Hamer, Meister 1569, wohnt 1587 in der inneren Stadt Petri, 1585 an den Arbeiten für die Hochzeit Herzog Wilhelms mit beteiligt. 1600 verstorben. Ein Veit Hamer Sohn und Schüler des Malers Veit Hamer, 1577 Meister, wohnt 1587 in der inneren Stadt Mariae, stirbt 1616.

[39]) Thoman Zehetmaier d. Aelt., Schüler von Hans Muelich, Meister 1572, 1585 Hausbesitzer im Tal Mariae, stirbt 1613. Sein gleichnamiger Sohn und Schüler, 1612 Meister, stirbt 1631. Ein Freskenzyklus von dem älteren (1599 sign.) in der Kirche von Milbertshofen noch erhalten.

[40]) Hans Tegler Farbreiber wohnt 1587 in der Vischergasse; sein Name erscheint am häufigsten im Malerbuch, Empfang meist für andere, selbst. Arbeiten Anstrich der Fronten und Dächer des neuen Residenzbau, für comedia; vielleicht 6 Städtebilder im antiquarium mit denen er in Beziehung gesetzt ist.

[41]) Wahrscheinlich Augustus Vogl aus Salzburg, Schüler von Jörg Hamer, Meister 1600, es wird anderwärts aber auch ein Carl Vogl erwähnt.

Bau von Grottenhof und Antiquarium sind jedenfalls mit Beginn des Jahres 1586 zu Ende geführt, denn hier sind 16. Juni 1586 schon die meisten[42]) Deckengemälde, die in unserer Quelle keine Erwähnung mehr finden, vollendet, während mit den Malereien im Antiquarium erst am 26. Juli 1586[43]) begonnen wurde. Im

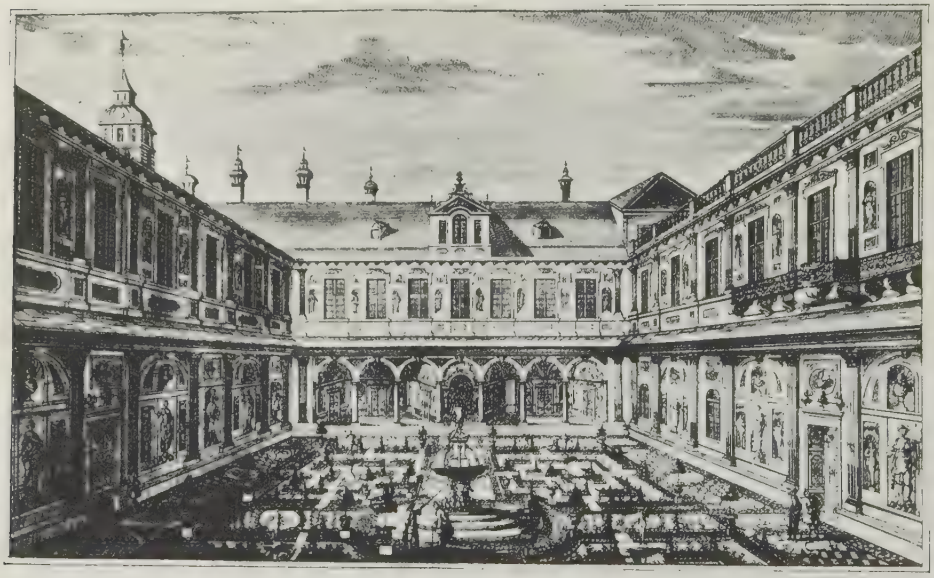


Abb. 5. Stich von Disel zum Grottenhof. Graph. Sammlung, München

Herbst 1587 ist bereits mit dem Einbau des Muschelbrunnens der Anfang gemacht und zwar fast genau in der Form[44]), wie wir ihn jetzt noch vor uns sehen: eine

[42]) Scheinbar nicht alle, denn bei Pronner ist noch im Juli 1588 von einer „historia vetonti ob der grotta" die Rede; am 16. Juni 1586 empfangen die 4 Maler „Alexo, Pierro" und die „beiden Antonio" (Viviani und Ponzano) Farben, für die übrigen Malereien Material.

[43]) Ponzan und H. Tonauer gleichzeitig, ersterer für das „Kaysergewolb" eine „croteskhy" zu malen (88, 89) — diese nähere Bezeichnung dann häufig wiederholt — dieser „zu den steten und merkten".

[44]) Im Herbst 1587 und im 1. Halbjahr 1588 gehen die Hauptarbeiten am Brunnen vor sich. Die Muscheln werden unter Leitung von Sustris vergoldet, gefärbt; Ponzan — dieser hauptsächlich — Paduano, Viviani, Tegler sind bei den Malereien beteiligt, an den bildhauerischen Arbeiten besonders Blasius Fistulator, Gaudenzio, aber auch Palago und Krumpper. Ferner der „neue" Brunnenmeister Hans Kohlauff. Aus der Fülle von Daten nur einige: 87. 16. Sept. „zu grottebrunnen" corallen darein zu setzen — 87. 12. XI. Tegler „für wappen an neuen Brunnen" — 88. 7. III. zu den Kochern der Flitzenpfeil der moren" — 88. 8. III. „zur Kleidung der moren" — 88. Juni „zum Mercurio im mittleren pronnen" etc. — 88. 21. Juli zum „papagei" (87. Dez. modelliert von Hans Krumpper) — 88. 23. Aug. etc. 4 stuccadoren zu gemälten weyer berckstein einzumachen" etc. Daraus ist ersichtlich, dass der Brunnen fast genau denselben Aufbau hatte wie jetzt; nun ist des öfteren von einem „weyer" die Rede, was darauf hindeutet, daß ein „Bassin" vorhanden war. Die Darstellung von Disel ist also nicht zutreffend.

Grotte mit Muscheln, Korallen und Bernstein besetzt, mit der Merkurstatue, Mohren und Tieren geschmückt, mit dem Wappen gekrönt. Die Beigabe der Abbildung von Disels[45]) Zeichnung des Grottenhofs in seiner früheren Anlage, wenn auch teilweise willkürlich verändert, und der Hinweis auf die des Grottenhofs und des Antiquariums bei Bassermann-Jordan (S. 96 bzw. 84) sollen eine eingehendere Beschreibung ersparen (Abb. 5).

Die Deckengemälde in der nun nicht mehr existierenden Halle[46]) — die Seitenwände waren mit Perspektiven aus Stuck geschmückt — mit den Darstel-

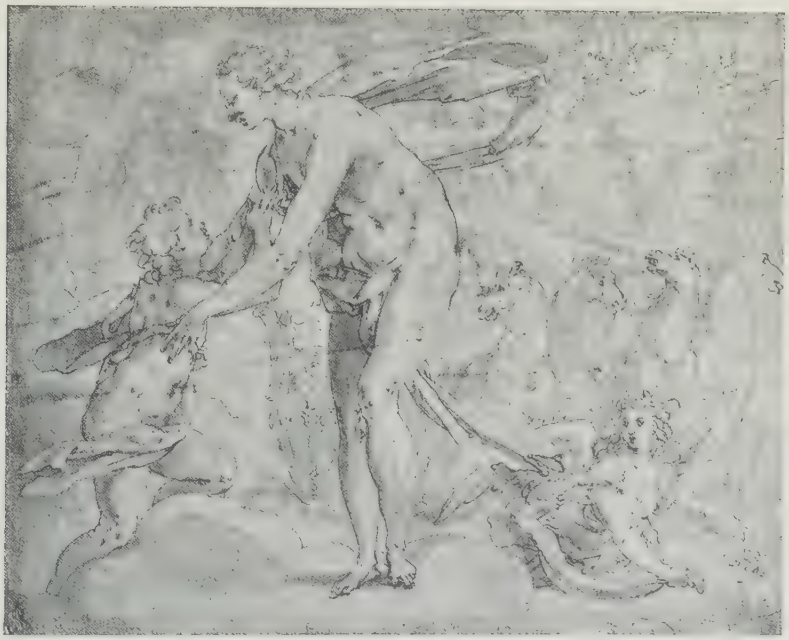


Abb. 6. Phaëton besteigt den Sonnenwagen. Handzeichnung zum Grottenhof von Sustris. Albertina, Wien

lungen: Phäetons Wagenbesteigung — sein Sturz — die Verwandlung seiner Schwestern in Pappeln — Apollo als Pythontöter — Daphnes Verwandlung — und in den 4 Ecken Ceres, Flora, Bachus und Saturn werden Paduano zugeschrieben. Den Nachweis für die Arbeit desselben an der Geschichte des Phaeton haben wir durch das Malbuch, die übrigen Darstellungen sind jedenfalls früher entstanden. Die Albertina Wien bewahrt eine treffliche Handzeichnung von Sustris, „Apollo überläßt Phaeton den Wagen“[47]) (15,1 × 18,7), und wir können daraus schließen, daß Sustris auch für die übrigen Fresken die Skizzen lieferte (Abb. 6).

[45]) Mathias Disel „Erlustierende Augenweide etc. der churfürstl. Residenz München“ etc.
[46]) Nähere Beschreibung bei J. Hefner „Die Grottenhalle“ (Oberb. Archiv B. XXI).
[47]) Bei Pronner „historia vetonti“ oder „historia der sunnen“ bezeichnet.

In der Grottenhalle ist von Paduanos Hand das große Gemälde der südlichen Schildwand, von Rée, als „Athena im Begriff sich auf dem Helikon zu begeben“[48]), um die durch den Hufschlag des Pegasus (im Hintergrund sichtbar) entstandene Hypokrene zu besichtigen“, wohl richtig gedeutet und auch die beiden großen Ovalbilder der Götterversammlungen an der Gewölbedecke;[49]) dafür sprechen Stil und auch unsere Quelle. Stilistisch weist namentlich das Figürliche in Zeichnung und Formengebung (Frauengestalten, Athena etc.), auch Typen auf Paduano; Aehnlichkeiten ergeben sich sowohl bei Vergleich des Schildwandbildes als auch bei Heranziehen der Darstellungen in der Michaelskirche. Auch stofflich sind diese beiden Götterversammlungen[50]) der Geschichte Phaetons einzureihen. Die Angabe Pronners einer „istoria vetonti ob der grotta“ von Alexo spricht sowohl hiefür als für die Autorschaft Paduanos. Diese Götterversammlungen[51]) weisen ferner auf Zusammenhänge zwischen den damals gesuchtesten deutschen Hofmalern Sustris am Hofe Wilhelm V und Spranger an dem Rudolf II hin. In verschiedenen Darstellungen tritt das in die Erscheinung, besonders in „dem Göttermahl bei der Hochzeit von Amor und Psyche“, gest. von H. Goltzius[52]) (1587 B. III No. 277).

Peter Candid gehören das Schildwandbild der Nordwand, „Ariadne am Webstuhl“ — kompositionell das beste — und das Lünettenbild an der Ostwand „Juno setzt die Augen des enthaupteten Argus in den Schweif des Pfauen“. Viviani ist an der Ausführung mit beteiligt.[53]) Von diesem allein sind ausgeführt die drei übrigen Lünettenbilder: „Merkur schläfert Argus ein“, „Merkur erblickt Herse tanzend“, „Agraulos verhindert Merkurs Eintritt in den Palast“, und das Deckenbild: „Merkur und die Winde“. Von dem Bilde „Merkur schläfert Argus ein“ besitzt wieder die Albertina eine sehr gute Handzeichnung von F. Sustris.

[48]) Bei Pronner verstümmelt in historia „Bigasco“ oder „canal Bigasco“.

[49]) Die Uebermalungen 1630 durch Maler Pleimb, zw. 1859–61 durch Eigner (Augsburg) und seine Schüler ließen von der Ursprünglichkeit der Bilder wenig übrig, zur Stilkritik müssen deßhalb hauptsächlich Zeichnung und Entwurf dienen.

[50]) Von der einen Götterversammlung (mit Herkules und Mars im Vordergrund, den Sonnenwagen am Himmel) existiert eine Handzeichnung, Sustris zugeschrieben, in der graphischen Sammlung München, eine minder gute, sign. J. M. (Joh. Müller) im Berliner Kupferstichkabinett, eine dritte hier im Privatbesitz.

[51]) Der Stich von Jan Sadeler d. Aelt. nach F. Sustris, „Herkules am Scheidewege“ (Bass.-Jord. Abb. 70 S. 89), ist ebenfalls hier einzureihen.

[52]) Die Stiche von Hendrik Goltzius wurden damals, wie schon Bass-Jord. erwähnt, am Hofe Wilhelms V. eifrig gesammelt. Wir finden in diesen Stichen häufig dieselben Stoffgebiete: so die Mythen des „Phaeton“, „Merkur und Herse“, „Juno und Argus“ etc., wie von Sustris behandelt, und sieht man näher zu, wird man auch Stilverwandtschaft in der Formengebung finden (Bartsch Fig. 118—122).

[53]) Malbuch: „historia „Aranca“ in dem langen gartengewolb“ und „historica Argy mit dem pfaben“; für ersteres wird auch Viviani genannt, ebenso in Bezug auf eine historia „Argy“ und einer andern „h. Argy.“, was Rée auf eine dritte h Argy deutet, die durch die Grotte gedeckt wurde, scheint räumlich nicht recht denkbar und stimmt auch zeitlich nicht (Hauptarbeiten 87, 88, Grottenbau schon 1587); es ist wohl die Mitarbeit an „Juno mit dem Pfau“ gemeint. Die Deutung von den „3 h. Mercury“ und der „historie Merkury und Aglafera“ als Arbeiten von Viviani ist klar. Die Jagdstücke sind, als jedenfalls später entstanden, bei Pronner nicht erwähnt; sie gehören Peter Candid und seinen Schülern an.

Somit ist auch für die Grottenhalle dieser als geistiger Urheber der ganzen Ausschmückung bekundet (Abb. 7).

In die Grotesken[54]) teilen sich Viviani und Ponzano; über die Verteilung gibt das Malbuch keinen Aufschluß. Stilistisch sind die in den Stichkappen Viviani, die 8 schmalen Groteskenstreifen der Wände und die Umrahmungen der Figuren in den Gewölbezwickeln — besonders erstere den Grotesken im Rittersaal der Trausnitz und im kleinen Fuggerzimmer in Augsburg, die nachgewiesenermaßen Ponzano angehören, eng verwandt — diesem zuzuweisen.

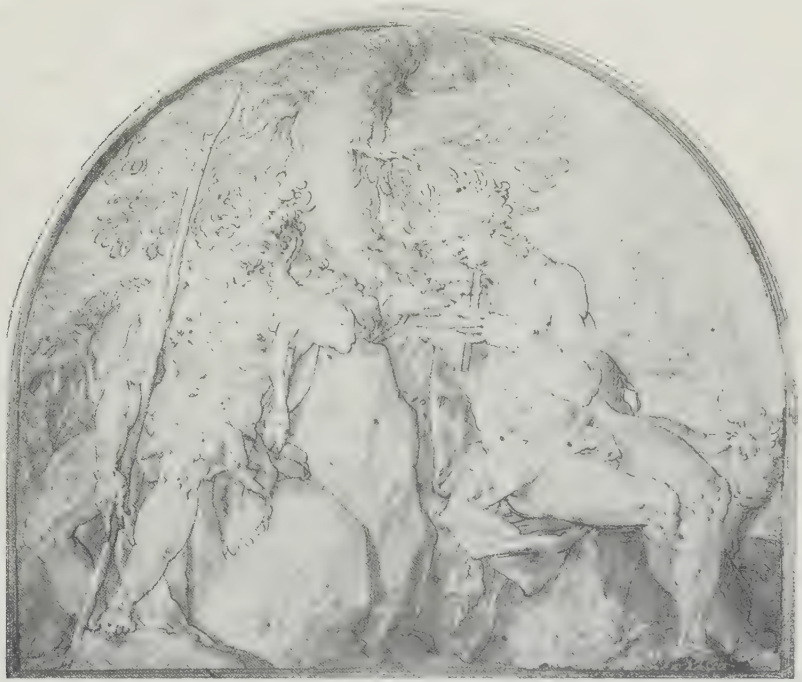


Abb. 7. Mercur und Argus. Handzeichnung zum Grottenhof von Sustris. Albertina, Wien

Sustris selbst wird wohl öfter genannt, aber ohne erklärende Zusätze.[55]) Der Amor im Mittelbild der Decke steht ihm sicher nahe, und die Putten in den Sichelfeldern der Arkadenbögen, wahrscheinlich auch ein Teil der Figuren in den Gewölbezwickeln.[56])

[54]) 1586 7. Aug. „Ant° Maria in lang garten gewolb hergeben Croteschi zu malen."
1586 8. „ „Ant° pinzoni zu dem gemalten gewölb zu gedachter arbeit"; ähnliche Angaben wiederholen sich häufig.

[55]) Nur einige Male werden Details genannt, zu Vögeln bzgw.: 87 15 XII F. Sustris zu Fogl zu malen, jedenfalls in den Grottesken, wie sie auch die im Treppenhaus und auf der Trausnitz aufweisen.

[56]) Mädchen mit Tambourin.

Ch. Schwarz arbeitete 1588 an der Ausmalung des „Gewölbes" mit. Ob ihm die Mitarbeit an den Gestalten der Gewölbezwickel oder, was bei seiner damaligen selbständigen Stellung eher denkbar erscheint, die Opferszenen zwischen den Gemälden der Decke zufielen, läßt sich schwer entscheiden.

Ueber die Ausmalung des Antiquariums sind die Angaben spärlich. Wichtig ist die Feststellung des Beginns, 26. Juli 1585, und dass Ponzano die Grotesken auch hier gemalt hat.[57]) H. Tonauer malt die Städtebilder, später die Stadtwappen, welche Arbeit sich von 1587–1596 hinzieht (nach Gemäldekatalog 1770)[58]). Die 16 auf Holz in Oel gemalten Deckenbilder, von Schülern Peter Candids, über die Bass.-Jord. ausführlich berichtet, sind jedenfalls erst später (nach 1590) entstanden und in der Decke nachträglich eingefügt.

Auch bei diesen Arbeiten für Grottenhof und Antiquarium treten die Namen Jehle, Keller und Mittermair, jedenfalls für gewöhnliche Arbeiten, die nicht näher bezeichnet sind, auf; nur von Mittermair wird erwähnt, daß er die Grotesken der Türen der Grottenhalle malt.

Die intensive Einflußnahme Sustris auf die künstlerischen Arbeiten für die der Bildhauer und Stukkateure geht aus dem Malbuch noch deutlicher hervor, als auf die der Maler: Rupert Gerhard, Hans Krumpper, Carlo Pallago, André Weinhart, Blasius Fistulator, Gaudenz[59]) arbeiten häufig nach seinen Visierungen und Modellen. Bestätigt werden die von Bassermann-Jordan[60]) über den Perseusbrunnen in der Residenz, auch die von Trautmann über den großen hl. Michael an der Fassade der Michaelskirche, über das geplante Grabdenkmal Wilhelm V. veröffentlichten Forschungen, die gemeinsame Arbeit von R. Gerhard und Krumpper, bzw. Pallago, als nach Sustris Entwürfen, entstanden. Sustris entwirft überaus häufig Visierungen und Modelle, aber leider ist nur ein Teil derselben gegenständlich bezeichnet.[61]) Von Skizzen für die Portale für die Jesuiten- und die neue fürst. Kapelle war bereits die Rede, des weiteren fertigt er die Visierungen für die Stuckarbeiten von Blasius Fistulator[62]) und die Wachsmodelle für die Kaiserbüsten, wahrscheinlich die im Antiquarium und Grottenhof.

[57]) Ponzan malt auch das „große Wappenschild" oder „den lothringischen Schild" im „Kaysergewölb". (Bass.-Jord., Abb. 61 S. 87, Handzeichnung von Sustris in graph. Sammlung, München), auch stilistisch wird dies durch die Verwandtschaft mit Malereien Ponzans, wie bzgw. der „Wachsamkeit" im Thronsaal der Trausnitz (Bass.-Jord., Abb. 52 S. 76) bewiesen.

[58]) Malbuch: 88. 25. Nov. „Tonauer zu den Stadtwappen im Kaysergewolb"; 90. 13. I. T. zu einem „Hirsch".

[59]) Die Bildhauer Georg Pendl, Adam Krumpper und die Stukatore: Hieronymus Thoman, Henrich Dietfelder, Michelangelo Castello werden bei Pronner nicht, wohl aber in Jesuitenakten genannt.

[60]) Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst 1907 I. Halbband.

[61]) nach dem Malbuch wurde diese Figur am 14. Juni 88 von dem Kunstgoldschmied Christof Zech gelötet.

[62]) Materialabgaben: 87 5. XII F. sustris zu den 12 kleinen Kayser u. Kg. zu machen; die gleiche Angabe wiederholt sich mit dem Zusatz „für die Jesuiten" und „für das Meermannshaus", allerdings ohne Namensbezeichnung; 89. 9. Juni, Fried. S. Bildlin zu poss. — mern geben. 24. mer zu gemelten sachen in N. garten (wachs); 11. V. 88. F. Sustris zu pleihen prunnlin — häufig wiederholt sich die Angabe „plazy (Blasius Festulator) zum „X." stuck" nach „F. sustris Visier".

Die Angaben über Rupert Gerhards[63]) Arbeiten in dieser Zeit, der aber nach den Summen in Hofzalamts- und Jesuitenrechnungen dieser Jahre schon vorher bedeutende Arbeiten geliefert haben muß, sind gering, sie beziehen sich augenscheinlich auf Arbeiten in Michaelskirche und Grottenhof.

Von Hans Krumpper[64]) und damit auch wieder indirekt von Rubert Gerhart erfahren wir mehr: er arbeitet Wachsmodelle für den Grottenhof, zu den Engeln in der Michaelskirche und zu den 12 Aposteln, zu Postamenten etc.

Daß dies die 12 Apostel in der Michaelskirche und zwar voraussichtlich die der unteren Reihe im Chor- und Querschiff sind, wird stilistisch gestützt durch ihre unverkennbare Verwandtschaft des „Johannes Evang." mit „dem Engel mit dem Weihwasserkessel" aus Bronze im Querschiff, und die des Apostel „Jakobus des Aelteren" mit der Handzeichnung des „h. Markus" von Sustris in der graph. Sammlung, München.

Carl Pallago[65]) ist in Beziehung gesetzt zu den Kayserköpfen; es ist

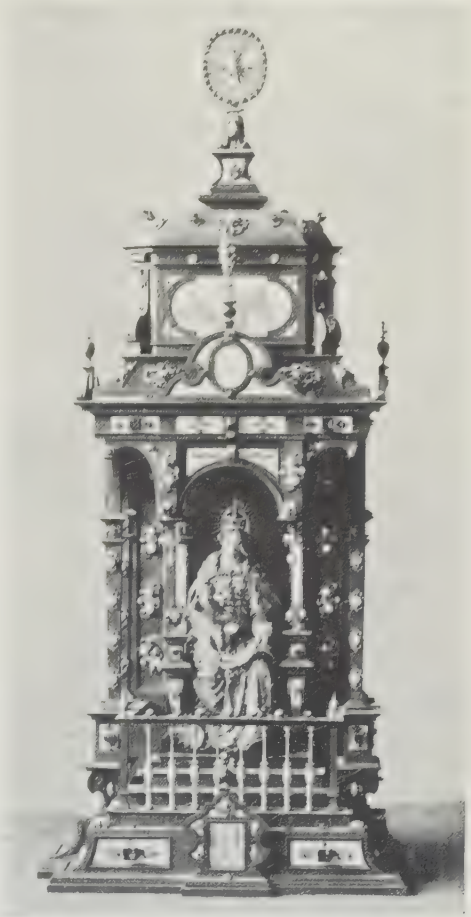


Abb. 8

Kleine Aedicula mit Madonna und Jesuskind. Reiche Kapelle

[63]) Rupert Gerhard (v. Rée, Trautmann, Lill) arbeitet seit 1584 nach seiner Ausbildung in Italien, 1589 mit 100 fl. Besoldung fest angestellt am Hofe; im Steuerbuch wird er als Besitzer von 2 Häusern in der Weitgasse und in der Rhörnspeckergasse als „Frembder" genannt. Anfang 1595 tritt er aus dem Dienst des Hofes. Malerbuch: 88. 8. Jan. „zu einem bildt für F. G. zu giessen" — 89. 24. may: rueprecht bildhauer zu prunnlin Kopflin" (Perseusbrunnen?) — 89. 7. Juni rueprecht zum patron der Englflügl (wachs).

[64]) Hans Krumpper (vgl. Lebensdaten, näheres bei Trautmann) sicher von 1587–1635 bei Hof arbeitend; 1638 wird ein Joachim Krumpper (sein Sohn?) bisher Possierer bei Abondio genannt. Angaben des Malerbuchs: 87. 8. XII Hans von weylheim zu einem papagey – 88. 9. u. 17. Aug. „zu einem Adler" (Farbe) — 88. 13. Apr. H. Krumpper zu postamenten (wachs) — 89. 17. Mai zu 6 Flügeln — 89. 18. Mai zu Engelflügeln — 89. 2. Juni zu einem bild von wachs — 89. 9. Juni 2 Engl zu machen — 89. 12. Juni 2 engl zu machen — 89. 31. Juni zu 12 Apostel (wachs).

[65]) Carlo Pallago (auch Pelagio, Pollagio, Belagglio, bei Pronner Pellago oder (Carlo gen.), dessen Identität mit Iulo scultor (wie er sich nach Rée seit 1588 selbst nennt), der bei Fugger bis 19. März 1573,

meist von der Zahl 5 die Rede. Stilistisch gehört ihm jedenfalls ein großer Teil der Büsten im Antiquarium und Grottenhof an. Auf die Verwandtschaft dieser Arbeiten mit denen im Fuggerhause Augsburg und in Landshut hat schon Lill hingewiesen. Hier sind vermutlich die „5" Büsten gemeint, die in der Vorhalle des Grottenhofs (auf der Nordseite) stehen.

Von André Weinhart[66]), der nach der Visier von Ch. Schwarz auch den bildnerischen Schmuck des Hochaltars der Michaelskirche schuf, rühren einer Notiz des Malbuches zufolge aller Wahrscheinlicheit nach die Figuren an und auf der Mauer des Grottenhofs, die nur mehr zum Teil daselbst sich befinden, her.[67])

Blasius Fistulator[68]) ist 1587(88) gemeinsam mit Gaudenz[69]) an der Herstellung des Merkurbrunnens beschäftigt, sowie allein, wie schon kurz erwähnt, mit den Stuckarbeiten der neuen fürstlichen Kapelle nach den Entwürfen von Sustris.

Mehr untergeordnete Arbeiten, wie es scheint, kleinere Schnitzarbeiten, führte ein Jörgl,[70]) Kistler von Augsburg für die „Fürst"- und „Frauen"kapelle aus.

Von Goldschmiedarbeiten werden ein „agnus dei" von Hofgoldschmied Eyselin

bei Fugger (siehe Lill) und dann am Hofe Herzog Wilhelms unter Sustris weiter auf der Trausnitz und später in München arbeitet, steht unzweifelhaft fest. 1585 erhält er für einen Jungen Niclas Castrato aus Florenz, der augenscheinlich mit an den Arbeiten des Grottenhofs und Antiquarium beteiligt ist, Kostgeld; 1587 bekommt er für Leistung in Arbeit die ansehnliche Summe von 1685 fl. 12 Kr. bezahlt; 1596 ist seine Tätigkeit im Antiquarium nach einer Bemerkung der H. Z. A. R. 1596 beendet: „Caroli Pellagis Bildhauers Jungen, so im Antiquario gearbeitet und die Sachen zu Ende gebracht, 40 fl."; 1597 wird er entlassen. Ende 1604 stirbt er.

Malbuch: 1587 12. IX. Carlo st. zu einem delphin zu gießen — 1587 6. Sept. C. st. u. jung. B. Bilder zu formen (öfter wiederkehrt) — 1587 17. X. wieder zu einer delphin — 1588 28. May Carl stucator zu Kayserkopf zu machen (häufig wiederholt mit Zahl „5").

[66]) André Weinhart (bei Pronner André Stein), wahrscheinlich Sohn des Hofsteinmetzes Caspar Weinhart (schon 1561 bei Sighart, 1571 in den H. Z. A. R. erwähnt) erhält 1586 (3. Mai) Meisterrecht, arbeitet aber schon 1580 für den Hof.

[67]) „André, stein": zu den pildern im N. garthen auf der mauer" oder „zu pildern im n. garthen". Darunter sind jedenfalls die Statuen und Büsten zu verstehen, die früher in reicher Anzahl — 12 große und 16 kleine Statuen und 24 Brustbilder in der Höhe, wieder 32 in den Nischen und auf der Plattform (jetzt Satteldach) des nördl. Gebäudes den Hof schmückten, von denen nur mehr je 6 auf den beiden Hauptfronten erhalten sind.

[68]) Blasius Fistulator („plazy pfeiffer") 1587 mit 150 fl. bei Hof angestellt, bekommt aber im selben Jahr für 2 Jahre 40 fl. nachgezahlt, also jedenfalls schon vorher bei Hof beschäftigt, wohnt derzeit in der inneren Stadt Petri, 1596 bei Neuregelung des Hofstaats durch Maximilian ab- wird er 1597 schon wieder angeschafft"; 1600 erhält er 300 fl. j. Sold, von 1615—1622 († 350 fl. 1621 wird schon sein Sohn Wilhelm mit 200 fl. bei Hof angestellt, wirkt da bis 1641, wo dann ein Franciscus Fistulator (Enkel) als Stucador auftritt, also wie häufig eine ganze Generation.

Angaben des Malbuchs: 1587 sehr häufig für den „Muschelbrunnen". 1588, 89 für die stuckarbeiten (1.—5. st. „große" andere st.) in fürst. capellen (wachs etc.) oft mit Zusatz nach „sustris visier"

[69]) Näheres über „Graudentz" „gaudenzio" stuc. ließ sich nicht festellen; in H. Z. A. R. ist 1586 ein Gaudentz, Bildhauer, aufgeführt. Im Malbuch kommt nebem diesen auch noch ein „pierro stuc." vor, vielleicht Pierro della Motta, den auch Sighart erwähnt und der in den H. Z. A. R. mit 100 fl. Abfertigung aufgeführt ist.

Im Malbuch ist von Gaudentz außer in Bezug auf den Muschelbrunnen noch die Rede: 1587 23. oct. „gaudentz stuc. zu einem lewenkopf zu gießen". — 26. zu lk, „auf den neuen turm".

[70]) Jörg Stampler (Stamler). Einträge im Malbuch: 1589 6. Aug. Jörgl, Kister zu modeln f. capeln. — Jörgl Stampler zu kl. pildlen in f. cap. etc.

(1586), ein „salvator aus wachs“ 1587) und eine „thronende Madonna von Wachs“ (1589) von Hans von Schwanberg[71]) erwähnt. Diese letztere vermute ich, ist erhalten in der ganz prächtigen Madonna mit Jesukind aus Wachs, in einer Aedicula aus Ebenholz und Elfenbein mit Achatfüllungen, im Giebelfeld Gottvater mit der Weltkugel gemalt, das Ganze mit Perlen und Edelsteinen reich geschmückt, Madonna und Jesuskind von liebreizender Gestaltung. Sehr gut ist die Tönung der Gewandung von Marie: blaßrosa Unterkleid, blaues Obergewand rot gefüttert, blauer Mantel mit goldenem Futter. (Abb. 8).

Durch diese Erörterungen und die in den Anmerkungen gegebenen Daten hoffe ich die Frage der genaueren Feststellung der Künstler am Hofe Wilhelms V. und Maximilians I. der vollkommenen Lösung einen Schritt näher gebracht zu haben.

---

[71]) Joh. Schwanberg erwirbt 1592 Meisterrecht. H. Z. A. R.: 1586 Hans von Schwanberg, Goldschmiedgesell, f. ein Magdalenenbild 12 fl. — 1594 Hans v. Schwanberg 200 fl.

Malbuch: Empfang von Material 1587 „zu einem salvator aus wachs“ — 1889 2. XII. H. v. Schwanberg zu einem „wexin unser lieb Frauenbild“ etc.

GEMÄLDE AUS DER SAMMLUNG DES UNIV.-PROFESSORS DR. FREIH. FR. W. VON BISSING ZU MÜNCHEN

VON HERMANN NASSE

I. Teil

Aus dem reichen Bestand von Gemälden aller Zeiten und Schulen soll hier eine Anzahl besprochen werden. Ein großer Teil stammt aus der Sammlung Otto Wesendonck, Berlin. Diese Galerie ging nach dem Tode ihres Gründers in den Besitz der Erben: des Herrn Dr. K. v. Wesendonk, (Berlin,) und des Herrn Prof. Fr. W. v. Bissing (München) über.[1]) Die zum unteilbaren Familiengut gehörenden Gemälde mit wenigen Ausnahmen[2]) wurden von den Erben leihweise der Stadt Bonn überwiesen. Nur diese sind der Oeffentlichkeit bekannt, was von den übrigen im Privatbesitz der genannten Erben befindlichen meist bisher nicht der Fall war. Ein 2. großer Teil der Gemälde des Herrn von Bissing ist erst nach und nach vom Besitzer selbst gesammelt worden, auf Versteigerungen[3]) und im Kunsthandel.[4]) Manche Bilder der Wesendonckschen Galerie waren übermalt, eine Anzahl dieser und der neuerworbenen ist erst in der letzten Zeit von Uebermalungen und Zutaten älteren und neueren Datums befreit worden. Einzelne der alten Benennungen hatten sich nicht aufrecht erhalten lassen, einige gar zu fragmentarische Stücke sind fürs Erste fortgelassen. Andere wieder, gut erhaltene, darunter alle modernen und die in der Zwischenzeit neu erworbenen, mußten trotz ihres wissenschaftlichen oder künstlerischen Wertes einstweilen ausscheiden.

In allen irgendwie zweifelhaften Fällen hat mir die Autorität des Herrn Direktors Dr. Wilhelm Schmidt in freundlichster und entgegenkommendster Weise beratend zur Seite gestanden.

---

[1]) Im Text als K. W. (Katalog Wesendonck) bezeichnet. — Hier kommt nur Katalog B in Betracht, da Katalog A die als Fideikommißgut im Familienbesitz verbleibenden alten Gemälde enthält. Im Jahre 1888 wurden beide Kataloge von Herrn Otto Wesendonck aufgestellt, wobei im Katalog A die nach Wesendoncks Ansicht besten und unzweifelhaftesten Bilder Aufnahme fanden.

[2]) Bei Herrn von Bissing befinden sich noch: „Zeitblom“: „Verkündigung“ und Pereda: „Traum des jungen Ritters“, im Kaiser Friedrich-Museum 6 Bilder: Lorenzo Costa, J. Patinir, A. v. Ostade, J. v. Ruysdael, Jan Vermeer v. Haarlem und Hobbema, außer dem Costa alles Landschaften.

[3]) A. K.: Auktionskatalog.

[4]) K. H.: Kunsthandel. A. K. H.: Auktionskatalog Helbing.

Von den deutschen Bildern stammt „der heilige Benedikt von Nursia“ (K. H.) (Nr. 1, Abb. I)[5]) laut nicht völlig intakter, aber wohl richtig ergänzter Inschrift aus dem Jahre 1484. Porträtartig, in schwarzgrauer, faltenreicher Kutte, steht der geistliche Herr vor rotvioletter schmaler Brüstung. Scharf umrissen hebt sich die Silhouette vom oft durchschimmernden, gelblichen Grunde

Abb. I. Bayrisch „1484“. Hl. Benedikt

ab. Das knallrote Buch mit gelblichem Schnitt läßt unleserliche Schriftzeichen sehen. Die Gewandfalten sind archaisierend ziemlich schematisch hineingearbeitet, Runzeln der Stirne, Fingernägel (nur je 4 Finger) als weiße Tupfen (wie die Lichter in den Augen) schematisch gezeichnet. Das rötlich-grauliche Fleisch, die hinabgezogenen Mundwinkel, das verkümmerte kleine Ohr fallen auf. Die Farbe

[5]) Die Bilder sind fortlaufend numeriert.

ist dünn und zäh, der Erhaltungszustand trotz Uebermalungen ein guter. Sehr entfernt erinnert der Dargestellte an Porträts des Gailer von Kaisersberg (etwa Schleisheim: „Burgkmair"). Aber der Ausdruck ist weit ruhiger. Bestimmtere Aehnlichkeit, auch in der Malweise, hat das Bild mit dem früher „Olmdorf", jetzt dem Pollak-Kreis zugeteilten Porträt des Herzogs Sigmund in Schleisheim (Nr. 48). Mit Sicherheit gehört darnach unser Bild der bayrischen Schule (anfangs vermutete ich Augsburg), vielleicht ebenfalls dem Pollak-Kreise an. Auch die Holzart (Fichte) spricht dafür. Zwei, derb und breit gemalte Altarflügel (Nr. 2a und 2b), deren Vorderseiten auf dem mit gemodelten Goldornamenten bedeckten Hintergrund die Grablegung und Auferstehung Christi, deren Rückseiten die Heiligen Martin (mit kl. Bettler) und Pantaleon, Dorothea (mit kl. Christus) und Stephan, zu je zweien nebeneinander auf Steinbrüstung am Bildrand und vor gemusterten Teppichen auf schwarzem Grunde stehend, zeigen, gehören (trotz des Eichenholzes!) der schwäbischen, speziell Memminger Schule um 1490/1500 an. (A. K. Helbing 14. XII. 05.) Die langen gebogenen rachitischen Nasen der Männer erinnern an Zeitblom. Die gedrungenen Figuren selbst, ihre sehr kurzen verquetschten knittrigen Finger und Handrücken, die weißlichen Gesichter der Frauen mit kleinen Stulpnasen, kleinem Mund und sanften braunen Mandelaugen, eine gewisse sichere Plastik (z. B. der Steinsarg, die Beine der Wächter!) einerseits, die archaistisch eng gedrängte flächige Komposition andererseits, Details, (der Scheibenhinterkopf des knieenden Johannes, dessen Fuß beispielsweise!) erinnern mehr etwa an den (allerdings früheren) „Tod Mariae", „schwäbisch um 1480", Augsburg, an die „hl. Michael und Elisabeth" ebenda („schwäbisch 1497"). In den besten Partien nähern sie sich Arbeiten, die dem sog. „Meister des hl. Quirinus" zugeschrieben werden; ferner Arbeiten, die der älteren Gruppe der unter dem Namen „Meister von Sigmaringen" gehenden Bilder angehören. Als Parallele käme vielleicht auch der Altar der Priesterbruderschaftskapelle der Frauenkirche in München: „Claus Strigl de Memmingen 1500" in Betracht.

Eine „Flucht nach Aegypten" (Nr. 3) K. H., ähnlich der „niederrheinisch um 1500" genannten der alten Pinakothek, ist niederdeutsch.

Nach Tirol, vielleicht in die Werkstatt der Pacher um 1500, führt eine in starker Plastik und guter Raumperspektive (Schlagschatten!) mit tiefen Farben ausgeführte „Anna Selbdritt" (Nr. 4) (A. K. Helbing, 12. XII. 06). Wie auf Holzschnitten der Zeit, sitzt die „Schutzpatronin in Pestgefahr" in einem willkürlich ornamentierten Gehäuse, das auf einem Fliesenboden steht. Sie hält (roter Mantel, grüngelbliches Kleid) auf dem rechten Knie das nackte Christkind (mit der Traube), auf dem linken die kleine Maria (im blauen Kleidchen). Die Gewandung zeigt stark betonte Querfalten mit aufgesetzten Lichtern und läuft am Boden wieder in unzählige, knittrige Falten aus; kanzelartiges Felsgebilde und unbedeutende landschaftliche Teile sitzen dem Gehäuse auf.

[6]) Auf den Rückseiten finden sich in nur wenig modellierter schwarzer Umriß-Pinsel-Zeichnung auf bräunlichem Grunde die „Schmerzensmutter" (5a) und „Christus an der Martersäule (5b). Auf der Rückseite 5a außerdem die Jahreszahl „1521".

Gute Ulmer Schule in der Art des Martin Schaffner sind die beiden Altarflügel (Nr. 5a und 5b): „Christus in der Vorhölle“ und „Christus am Kreuz“ (Abb. IIa und IIb) (K. H.). Sämtliche Kompositionen sind mehr oder weniger veränderte Kopien Dürer'scher Stiche.

a. Christus in der Vorhölle — Abb. II — b. Christus am Kreuz
Art des M. Schaffner „1521“

Die „Vorhölle“ ist frei kopiert nach Dürers Stich vom Jahre 1512 (B. 16). Statt der (bei Dürer) noch im Fegfeuer schmorenden drei Köpfe im Vordergrund grinst uns hier der große Rachen eines Höllenungetüms an. Ziegelrotes Mauerwerk schafft eine Art Bühne, aus der Johannes der Täufer in dickem gelben Fell unvermittelt emporsteigt. Der Stab des Höllenwächters oben ist kürzer und

mit zwei Zinken versehen. Die enggedrängten schlanken Gestalten der Erlösten im rechten Hintergrund fehlen bei Dürer. (Komposition und Farben sind übrigens ähnlich der „Vorhölle" von Schaffner in Stuttgart.) Christi weiß leuchtender Körper umhüllt ein blaßrot-weißer Mantel. Das Kolorit des Adam ist gelblich, das der Eva hell bläulich-weiß. In den Akten der „Erlösten" sind überall die blauen Vorzeichnungen erkennbar. Die „Schmerzensmutter" ist ganz Dürer nachempfunden.

Der zweite (auch in den Farben) bessere Flügel (5 b) lehnt sich, ohne direkt zu kopieren, an die von Dürer im Jahre 1511 gestochene Kreuzigung (B. 13) und in den Figuren völlig an das „kleine Christuskreuz" (B. 23) an, der landschaftliche Hintergrund ist selbständige Arbeit. Der „Christ an der Säule" der Rückseite ist freie Kopie nach Dürers Stich (B. 20). Aber die Zeichnung weicht überall von Dürer ab. Sie ist ruhiger (die Falten!), flacher und ängstlicher. Die birnenförmigen Gesichter der Frauen mit den weißen Kopftüchern, sind relativ leer, mit Mandelaugen, kleinen Lippen, dickem Munde, unschöner Knollennase. Alle Figuren sind lang und steil. Es ist der Typ, wie er bei Schaffner (die Rückseite der Münchner Tafeln, die Kreuzigung bei Hemminger in Regensburg, Wettenhausener Passion!) vorkommt! Johannes trägt sehr schön geordnete Locken auf dem edel gebildeten Schwärmerkopf. Im linken Vordergrunde des Kreuzigungsbildes fehlt nicht der große alte, bis zum Rahmen aufsteigende, „wetterzerzauste" Fichtenbaum (hier allerdings ohne Flechten), der Hintergrund mit nicht bedeutender Staffage schließt ziemlich rasch (diagonal zusammengehend) ab.

Die Farben sind heiter in den Gewändern der Frauen (Maria: dunkelgrünes Untergewand, weißer, in den Schatten blaßvioletter, an den Rändern schwarzer Mantel), kräftig (dunkel) in denen der Männer, (Johannes: rot-gelber Mantel, olivgrüner Rock; der Hauptmann: in blaugrüner Stahlrüstung mit länglich ovalem gelb-schwarzem Schild). Ein tiefes Grün in Gewändern und Bäumen, ein hell „irisierendes" Rot, Blau und Grün in der schimmernden Gewandung Magdalenens, die Lichter und die flimmernden Strahlen-Aureolen könnten dazu verführen das Bild Hans Baldung Grün nennen zu lassen. Aber nur im Kolorit sind solche Anklänge an Grün vorhanden, die Zeichnung ist die Schaffners. Zudem ist Braun doch der vorherrschende Gesamtton. Ich möchte an Schaffners „Christi Abschied" in Schleisheim, an „Christi Auferstehung" in Stuttgart erinnern.[7])

Bestimmt aus der Werkstatt L. Cranachs d. Aelteren, wahrscheinlich von der Hand des Meisters selbst, stammt die kleine Tafel (Nr. 6) (Abb. III), K. H., die links unten mit der echten Schlange mit aufrechten Flügeln bezeichnet ist. „Adam und Eva" hieß sie im Kunsthandel. Eva also mit Kain und Abel! Was aber soll dann der Löwe neben Adam? Möglich ist, daß die ursprünglichen Spitzohren des Mannes, wie viele Stellen im Inkarnat, im Boden, im Buschwerk übermalt sind.[8]) Dann hätten wir ein dem Donaueschinger Bilde, und der be-

[7]) Wie Pückler Limburg in seiner Schaffner-Biographie bemerkt, kopierte Schaffner vielfach Stiche und Holzschnitte Dürers.

[8]) Jetzt ist das Bild gereinigt und gefirnist worden. Die Abbildung zeigt es noch mit allen Uebermalungen.

kannten „Wirkung der Eifersucht“ (Weimar, Wien 1530) ähnliches Bild vor uns. Möglich ist auch, daß allegorisch Kraft und Liebe („caritas“) oder dergl. unter der Gruppe verstanden werden soll. — Der allerdings etwas späteren „Caritas“

Abb. III. L. Cranach d. Ä. Mythologische Darstellung

(mit 3 Kindern) in Antwerpen steht das Bild am nächsten, fast ähnlich im Motiv und in der Zeichnung der stillenden Frau. Bei ihr ist das Inkarnat von besonders schöner, hell leuchtender rötlich weißer Farbe, mit gelbblonden Ringelhaaren.

Das Laubwerk ist tiefgrün mit gelblichen Lichtern, der Hintergrund (kein Mittelgrund!) heller mit kleiner blauer Hügel- und Burglandschaft. Recht ähnlich ist auch die „Diana" des Berliner Bildes von 1530! — Ein mit der Schlange mit liegenden Flügeln bezeichnetes, also nach 1537 entstandenes „Täffelein" zeigt auf, jetzt durch Uebermalung etwas stark hellblau geratenem, früher dunklerem Grunde, das gut erhaltene Brustbild (3/4 Face nach links) einer älteren Frau, deren Züge an Katharina von Bora erinnern. (Nr. 7, Kunsthandel.) Doch hat die Dargestellte in der Tracht (weiße, leicht durchsichtige, nach hinten erhöhte

Abb. IV. L. Cranach d. Ä., Werkstatt. Der betrogene Alte

Kopfhaube mit zwei steifen herabhängenden Falten, schwarzes Kleid mit weißem Pelzbesatz, der eckige Brustausschnitt mit dickem roten Halsband, von dem an gotischer Perlenschnur ein perlen- und edelsteinbesetztes Medaillonkreuz herabhängt), in der Haltung der hart am unteren Bildrande übereinanderliegenden Hände größte Aehnlichkeit mit einem nach Michaelson[9]) aus der Sammlung Suermondt in Aachen im Jahre 1860 verkauften Bilde. Dies fälschlich „Sibille von Cleve" genannte Porträt soll, wie jene Beterin auf dem Flügel des Meißner Dombildes von 1534, Barbara, Herzogin von Sachsen, Tochter Kasimirs IV. von Polen,[10]) darstellen. Nach der Photographie weicht unser Bild nur in ganz ge-

[9]) Lucas Cranach, Leipzig 1902.

[10]) 1496 mit Georg v. Sachsen vermählt.

ringfügigen Einzelheiten von ihm ab. Darnach wäre es als gute Werkstattarbeit in den Ausgang der 30er Jahre des XVI. Jahrhunderts zu setzen.

An dem dritten Cranach Bilde, der „betrogene Alte“ (Nr. 8 Abb. IV), K. H. hat der Meister die Köpfe und alle Fleischpartien, Schmuck und Ornamentik sicher selbst ausgeführt. Die schwächeren Partien in den Gewändern, in den Stoffen sind wohl von Schülerhänden. Auch dieses Bild ist rechts oben mit großer gelber Schlange mit einem liegenden Flügel bezeichnet. Der Gesamteindruck ist ein sehr guter und bestechender. Die Einzelheiten entsprechen dem nicht ganz. Die Farben sind bunt und leuchtend, aber etwas hart und gläsern. Ein dunkles Purpurrot, gelbliches Grün, sammtblau und hellweißblau, ein krasses Gelbrot in den Gewändern, ein Flachsgelb in den Haarflechten der Mädchen, ein kräftiges Gelb und Braun in dem Schmuck und das dünne Goldgelb in den eingeritzten Ornamenten stehen vor dem dunklen Olivgrün des Vorhangs im Hintergrund. — „Herakles am Spinnrocken“ (von 1535 ab in Kopenhagen, 1537 in Braunschweig) ist in der Komposition, das „Gastmahl des Herodes“ von 1533 (Städel) in den Farben unserem Bilde am ähnlichsten. Ein gleiche sittenbildliche Darstellung findet sich sonst meines Wissens nirgends. Es dürfte bald nach 1537 entstanden sein.

An Cranachs Madonnen, aber auch an Rafael (dessen „Madonna mit der Rose!“) und an oberitalienische Eklektiker erinnert das Bild der „Maria mit Jesus und Johannes“ (Nr. 9, Abb. V.) „vor der Orangenlaube“ (A. K. H. 30. X. 02 dort als „Kulmbach“ Abb.), das unten rechts auf der Brüstung ein Monogramm HK mit gekröntem Reif (über dem H) trägt. Die Zeichnung ist ziemlich akademisch und oft unsicher (die rechte Schulter z. B. ganz verkümmert), die Komposition zeigt ängstliche Symmetrie und Regelmäßigkeit im Aufbau, (die Landschaftsausschnitte rechts und links der Mitte), betonte Kontrapost. Das Kolorit ist hell, hart und lebhaft, die Farbe dünn. Die gelbblonden Locken der Maria, die strohgelben des Jesuskindes, das Gelb der Aermel, ein gelb und ziegelrotes Oberkleid, hellblaues Unterkleid mit goldornamentierten Rändern, ein gelb-grünes Tuch über dem Schoße der Maria bilden mit dem harten Olivgrün der Laube die farbigen Hauptakzente. Das Bild ist sicher in der zweiten Hälfte des XVI. Jahrhunderts entstanden, von der Hand des Cranach-Schülers Hans v. Königswieser.[11]) Es geht unser Bild nach den Abbildungen mit den beiden

[11]) Wir wissen von ihm*) daß er, der Sohn des obersten „Trommeten-Musikus“, 1522—1555 bei L. Cranach d. J. auf Veranlassung des Herzogs Albrecht von Preußen in Lehre war; daß er 1555 als Geselle nach Königsberg kam, dort 1559 zusammen mit Adam Lange als Hofmaler des Herzogs fest verpflichtet wurde. Die Mutter soll aus Weißenfels stammen. 1568 wurde er entlassen, um 1583 starb er. Als Proben seiner Kunst schickte er mit Begleitbriefen schon 1555 dem Herzog ein „Tüchlein“, 1554 ein „Täfelein“. Der Herzog ließ sich fast jedes Jahr von ihm porträtieren, sowie Bilder von Luther und Melanchthon anfertigen. Sicher erhaltene Arbeiten**) Königswiesers sind: Das Epitaph Hans Nimptsch, (im Dom zu Königsberg) bez. HK Prutenus faciebat 1557 (Christus am Kreuz, links Stifter im Gebet, rechts Vedute von Königsberg, am

*) H. Ehrenberg: Die Kunst am Hofe der Herzöge von Preußen, Leipzig Berlin, Giesecke & Devrient 1899, S. 29.

**) Vgl. auch Gebser und Hagen: Der Dom zu Königsberg. Königsberg 1835 Hartung. — Zahn Jahrbücher f. K. W. VI, S. 122. — Bötticher: Bau und Kunstdenkmäler der Provinz Ostpreußen. Königsberg Heft 8.

Königsberger Bildern gut zusammen. Gleiche Symmetrie, Schwächen in der anatomischen Bildung (der Christuskörper, der verzeichnete Johannes im „Oelberg") Anlehnung an Cranach (die Engel, die Laubbäume, die Landschaft) und beim „Oelberg" an Dürer. Keine feste Konturierung! Auch die Farbenskala ist nach den Beschreibungen die gleiche: Goldblonde fein geringelte Haare, olivgrüne

Abb. V. H. von Königswieser. Madonna

Bäume und Sträucher, goldbrauner Gesamtton, rot und gelb schillernde Gewänder! Das gilt auch von der Faltengebung.

Möglicherweise „Oberdeutsch" um 1535, trotz des Eichenholzes, ist das

Giebel Gott Vater mit Engeln), Luther und Melanchthon (Caymen) bez. „H K A 1564 pict." und „Christus auf dem Oelberge" (Dom zu Königsberg) bez. „HK 1571". Das von Janitschek Königswieser zugeschriebene Bild bei Baron von Niesewand (Unkel a. Rh.) „Christus und die Ehebrecherin", bez. „HK 1530" kann schon der Jahreszahl nach nicht von ihm stammen, zeigt überdies nach der Katalog-Abbildung ganz anderen Stil. Ebenso steht es mit dem „Salvator mundi" im Provinzialmuseum zu Hannover, das „HK 1537" bezeichnet ist und dort nach Eisenmann als „Hans Krell" gilt.

wenig übermalte „Porträt eines Rechtsgelehrten“ (Nr. 10 Abb. VI) K. H. Das rötlich braune Gesicht ist stark „rund“ modelliert, der weiße Halskragen über rotem Rock, der braune Pelzbesatz der grauschwarzen Robe gewissenhaft gezeichnet. Die kleine Landschaft mit den Kugelbäumchen, dem bläulichen Vorgebirge ist fein empfunden. Herrn Direktor Schmidt erinnerte das Bild entfernt an den „Meister des Schönitz“ [12]) Aber es ist die Landschaft (Passau?) bei allen diesem Meister zugeschriebenen Bildern reicher, die Farben sind dünner, die Modellierung ist flüssiger, die Zeichnung besser.

Abb. VI. Oberdeutsch, um 1535. Porträt

Als ein recht guter, wenn auch stark beschädigter Kupetzki stellt sich das früher „Skreta“ genannte Porträt (Nr. 11 K. W. 26) Abb. VII nach Entfernung älterer Uebermalungen heraus. Noch Pazaurek [13]) brachte das Bild als „Skreta“ und beschrieb es nach dem damaligen Zustande. Der Bart aber verschwand bei der Restauration, der offene Hals machte einem weißen Hemdausschnitt Platz, das Lockenhaar einer Perücke! Die Tracht ist ausgesprochen die des XVIII. Jahrhunderts. Gelbbrauner Waffenrock über graugrünem Mantel. Der lebendige Kopf mit dem weichen schwärzlichen Fleisch um Kinn und Mund, mit der leicht zurückgehenden hohen Stirn, die sehr lebendig gestikulierenden prachtvoll gezeichneten, muskulösen Hände, der eindringliche Ausdruck, das viele nachgedunkelte Schwarz, alles entspricht bekannten Bildern Kupetzkis. [14]) Parallelen zu unserem Bilde finden sich: das Selbstbildnis in Köln und das männliche (überaus ähnliche, ebenso schlecht erhaltene) Porträt in Brüssel! Wie hier rafft auch dort der Dargestellte mit der schönen blaugeäderten Hand den goldbordierten Mantel etwas theatralisch gegen die Brust.

Zwei ausgezeichnete Landschaften von Franz J. Beich seien schließlich hier von den „Deutschen“ noch erwähnt Nr. 12 und 13). K. H.*)

Unter den Niederländern nimmt eine jedenfalls in den ersten Jahrzehnten des XVI. Jahrhunderts ausgeführte Kopie nach Roger v. d. Weydens Kreuzabnahme im Escurial zu Madrid einen hohen Rang ein (Nr. 14 Abb. VIII)

---

[12]) F. v. Marcuard das Bildnis des Hans v. Schönitz und der Maler M. Feselen München 1896 und „Illustrated Catalogue of german early art“, London 1906. Burlington f. a. cl.

[13]) G. E. Pazaurek Karl Screta, Prag 1889. S. 167.

[14]) Ist K. doch wegen seiner Sicherheit in der Zeichnung der Hände „in den schwersten und vorteilhaftesten Stellungen“, bei Vernachlässigung der meist von Schülerhänden ausgeführten Gewandteile und Draperien berühmt! Kupetzkis Bilder sind zudem noch jetzt sehr zahlreich in aller Welt verstreut.

*) Die Bilder sollen als aus dem Rahmen der Sammlung herausfallend, ausgetauscht werden.

K. H. Die sehr schöne Landschaft (statt des Goldgrundes des Originals), in der die Sonne blutrot untergeht, die Höhle im Felsen rechts mit der Gruppe der Grablegung, ist völlig freie Erfindung. Die merkwürdig gebildeten, Korallengewächsen ähnlichen, steif und regelmäßig, wie aufgedruckt hingestellten Bäume der Bildmitte, braunrot und tiefgrün und mit langen getupften Blättern, bezeichnen

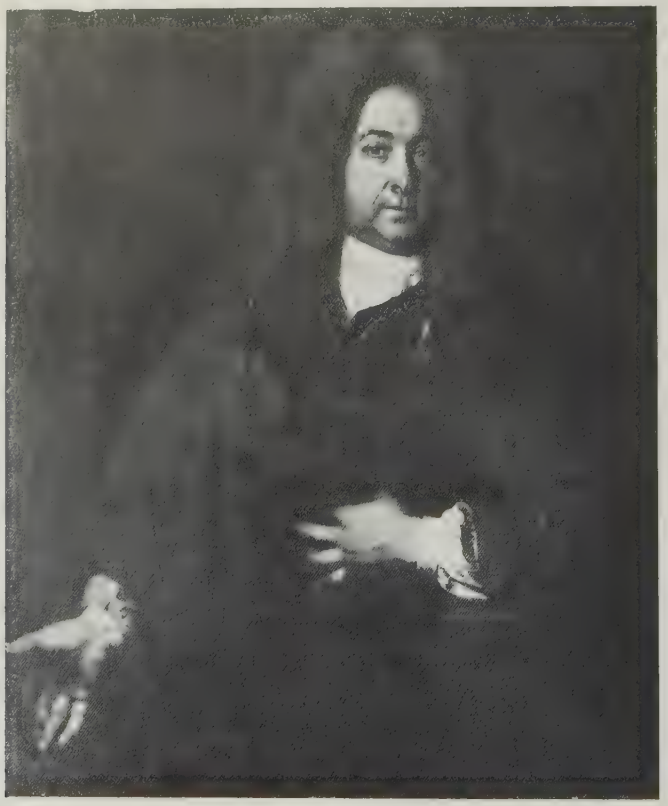


Abb. VII. J. Kupetzkl. Porträt

ungefähr die Abgrenzung der eigentlichen Kopie von deren Zutaten. Der vordere Landstreifen mit den Blumen und Gräsern ist gleichfalls freie Zutat.

Auch die figürliche Komposition ist stark verändert! Zwar schneidet der Rahmen die seitlichen Figuren genau so ab wie auf dem Original, zwar fehlt im allgemeinen kein Detail, aber aus der Breitkomposition ist eine überhöhte Gruppe, aus der Enge eine gewisse Weiträumigkeit geworden, aus dem Relief eine Bühnentiefe. Es ist Platz zwischen den einzelnen Figuren. Diese haben eine geschmeidigere Stellung, eine bewegtere Drehung (auch Verdrehung) erhalten (vgl. besonders die hier viel weichere Gestalt der Magdalena, das Durchscheinen der Körper-

Abb. VIII. Niederländisch um 1510. Kreuzabnahme

formen). Die Beine des toten Christus liegen hier ziemlich hoch über Magdalenens Kopf (im Original in Brusthöhe). Der Mann auf der Leiter steht hier unter dem Kreuz (im Original Abschneidung des Kopfes durch das Kreuz, Aufstützen der Linken auf den Kreuzesarm). Einzelheiten sind verändert: Aus der runden Kappe des Simon von Kyrene ist ein edelsteinbesetzter Turban geworden, im Barte Simons und Christi finden sich Verschiedenheiten usw.

Völlig neu ist die farbige Behandlung. Wir haben es hier mit dicken, vollen Oelen, mit gleißendem, prunkendem Kolorit, viel Gold, viel Ornamenten (den Buchstaben auf dem tief sitzenden Gürtel der Magdalena, an den Säumen mancher Gewänder) mit Tönung, betontem Hell und Dunkel zu tun. Wir haben im Hintergrunde eine Stimmungslandschaft. Im See spiegeln sich die Wolkenzüge; der Himmel ist glutrot. — Die Berliner Kopie von 1488, die im Prado, in Löwen zeigen alle Goldgrund, ängstliche Nachahmung. Hier haben wir eher eine Umsetzung. Die Frage nach dem Künstler dürfte schwer zu beantworten sein. Ist Colin de Coter der Urheber der Berliner Kopie, dann käme er für unser um eine Generation späteres und ganz anders gemaltes Bild nicht in Betracht. Aber im südlichen Belgien oder am Niederrhein, wo (nach Crowe-Cavalcaselle) noch während der ersten 50 Jahre allenthalben Variationen des Werkes Rogers vorkommen, im Anfang des XVI. Jahrhunderts, ist unser Bild (Eichenholz!) sicherlich entstanden. Man könnte an den Meister der hl. Sippe denken. In der Nürnberger Kreuzigung ist die Gruppe links sehr ähnlich, im Votivbild Carstanjen die Landschaft. In der Brüsseler Kreuzigung die Farben. Helle Schillerfarben, kräftige Plastik zeichnen ihn wie den Urheber unseres Bildes aus. Aehnlich schematisch mit vielen kleinen Lichtpunkten gegen den Himmel gesetzte, silhouettierte Bäume, ähnliche Gruppierung finden sich auch schon beim Meister von St. Severin, der aber zarter und heller in der Farbe ist. Eher könnte man an den Meister des Bartholomäus denken. Dessen beide Bilder, die Kreuzabnahme im Louvre und in England bei Mrs. Meynall Ingram [15]) sind Parallelen. Gewänder mit tiefen, glühenden Tönen (Goldbrokat) (Samtrot, -tiefgrün, Pelz) mit stimmungsvoller Landschaft, zeichnen auch das Triptychon jenes Meisters [16]) im Priesterchor (links) des Aachener Münsters aus, der nach Clemen stilistisch zwischen dem der hl. Sippe und dem Meister von St. Severin steht. Dort ist namentlich die Gestalt der Magdalena in der Grablegung sehr ähnlich, wir sehen auch dort die Zeugen des Vorgangs weinen, wir finden ganz ähnlich die Betonung des Details, der Episoden (der Affe, das Windspiel und andere Neben-Figuren). Wir sehen, wie manche Figuren ganz ähnlich die Glieder verrenken etc.; aber die Zeichnung in den landschaftlichen Teilen, z. B. der Bäume mit den gerollten Wipfeln, ist doch eine andere, die Farbengebung, z. B. das Grasgrün der Pflanzen, verschieden; die Farben sind dort verriebener, hier mehr gestrichen.

[15]) Abb. s. Z. f. chr. K. Bd. XIII. 1899, S. 9.

[16]) Vgl. Abb. 1: Meisterwerke deutscher Malerei auf der kunsthistorischen Ausstellung zu Düsseldorf, 1904 von P. Clemen und G. Firmenich Richartz München 1905. Tafel 16, 17. Auch kurze Beschreibung im Katalog d. Ausst. u. R. f. K W. 1900 S. 258. Von demselben Meister: Kreuzigung London, N. G. Nr. 1049 (dort „westphälisch XV. Jahrhundert") mit den Flügeln Nr. 19 und 248 (Kreuzabnahme und Pilati Handwaschung) in Liverpool.

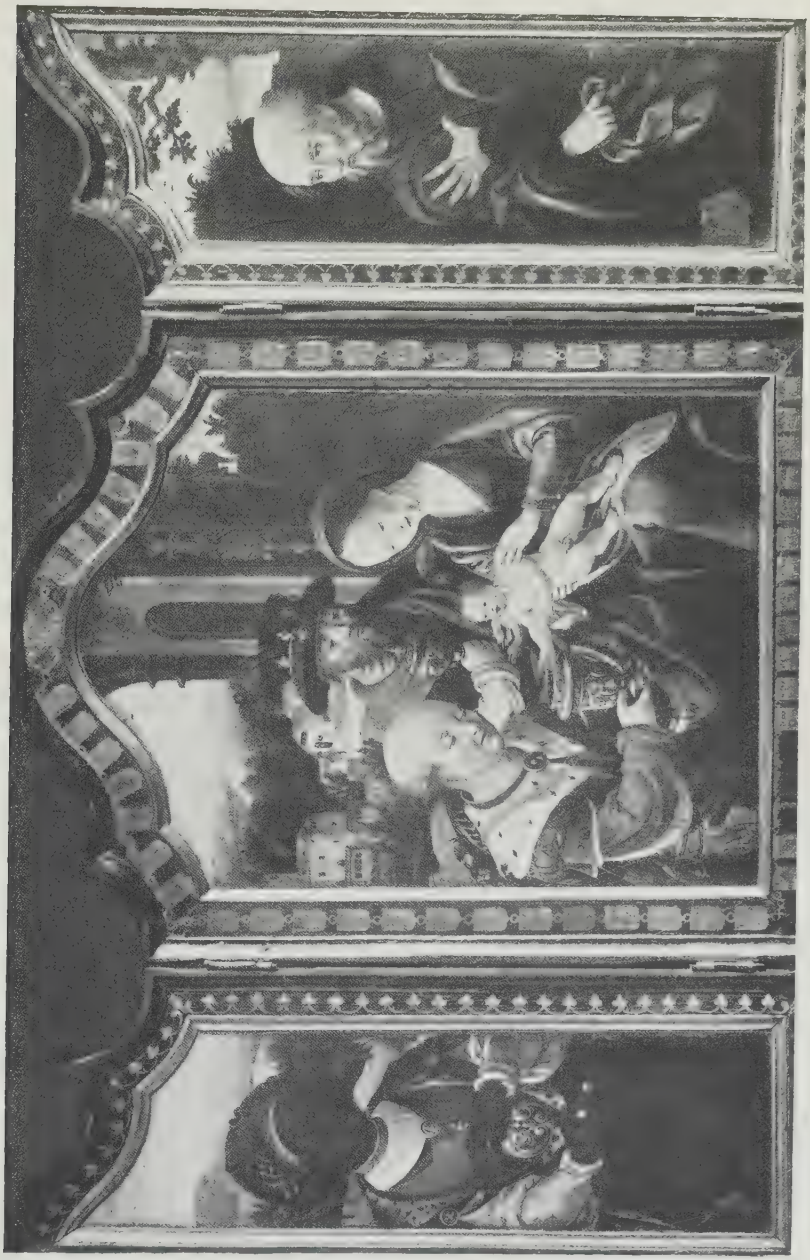


Abb. IX. L. de Vos. Triptychon

Der Maler des Anbetungs (Dreikönigs)-Triptychons (Nr. 15 Abb. IX A. K. H. 14. XII. 05, Abb., als „Dirk v. Bouts", K. H., heißt nach der eleganten Kapitalinschrift[17]) der Außenseite des rechten Flügels: L. de Vos aus Gent! Die Jahreszahl lautet: 1517! Dieser L. de Vos dürfte der sogenannte Meister der Utrechter Adoration sein, von dem die zahlreichen als „Bleß", als „J. Corneliszen", „Jan Swart", „Orley-Schüler" (Valentiner in R. f. K. W. XXVII, S. 254) angeführten ähnlichen Darstellungen stammen. Die Zeichnung und Komposition nicht allein, sondern auch die Farbengebung des gut erhaltenen (nur das Schwarz des Mohren ist wenig übergangen) Altärchens stimmen in allem mit denen überein, die von dem Gemälde im Utrechter erzbischöflichen Museum[18]) berichtet werden; der zerzauste Bart Josephs, die Handhaltung, der Mantelwurf, das punktartig gegebene Laub der schlanken hohen Bäume in der graugrünen Landschaft, die scharf umränderten Finger, das „Windschiefe" einzelner Gegenstände finden sich hier wie dort. Ferner haben wir die gleiche dünne, zähe, stumpfe Farbe, ein trübes Feuerrot (Marias Mantel!) ein olivgrünes, trübes Blau (Marias Kleid!) viel Gelb als Gold, Ueberlastung mit solcher goldenen Ornamentik, „ausgewaschenes" Fleisch, schwärzliche Vorzeichnung.[19])

[17]) Aen den erverdighe Heeren Vader in Gode C. Cuelsbrouck Prelaet van de Kercke en de Abdye van S. Pieters Prins van Camphin Graef v. Harnes Primaet v. Vlaendren Heere v. S. Peeters Swinaerde Seeberghem Afsne de S. Denys Baerle Vesselghem.

Upghedrege door de vrieneeringhe v. scilders en beeldesnieders der Stede van Ghent
Jan v. der Brughe oeverdekin
L. de Vos scilders s(f?) Jans anno
C/C/C XVII.

(Auf der Außenseite des linken Flügels ein den Stifter rühmendes Gedicht und viele Wappen.)

[18]) Vgl. Dülberg, Frühholländer II, Tafel 17, 18.

[19]) Nach de Busscher*) erscheint nun der in der Inschrift genannte Jan Vander Brugghen, (denn 1485–1537 gab es vier gleichen Namens!) wahrscheinlich der III., im Jahre 1514 in einem Prozeß der Genter Malergilde gegen einen Maler Sammelins wegen unerlaubten Verkaufs fremder Kunstwerke und Beleidigung der Gilde in seiner Eigenschaft als „dekin vander neeringhe van den schilders"! als Kläger vor dem Schöffengericht. Unter seinen „geschworenen Gesellen" (Unterdekanen) befindet sich Jan de Smet, Jacob de Visschere, Jan van Dickele und Lievin de Vos! Lievin de Vos war im Jahre vorher schon „Unterdekan". Aus den Jahren 1522/23 enthalten die Rechnungen der Stadt Gent Erwähnungen einer Lebensrente, die der Maler Lievin de Vos seiner Schwiegermutter Margarethe v. Goethem, Witwe des Guislain v. d. Eechoute aussetzt. 1528/29 wird dem Lievin des Vos eine jährliche Rente für seine Ehefrau ausgezahlt.

Lievin de Vos war der Sohn des Matthias de Vos, ebenfalls Maler. Im Jahre 1506 war er Meister, 1514 Geschworener (s. o.). Im Jahre 1531 ist L. de Vos gestorben. Unter dem 3. Nov. 1531 findet sich noch ein Güterverzeichnis des † Genter Malers L. de Vos, aufgestellt von dem Pfleger des einzigen Sohnes Josse de Vos, der nicht Maler wurde. Die Mutter und Witwe führte dann das Atelier des Lievin de Vos fort und trat in alle seine Rechte.**)

Das Triptychon des Lievin de Vos (das übrigens schon Frimmel***) kannte und dem „Utrechter Meister" zuschrieb, einem „vielleicht holländischen" Maler), kommt in mannigfachen Wiederholungen

*) E. de Busscher, „Recherches sur les peintres et sculpteurs à Gand au XVI. siècle." Gent 1865. S. 234 ff. 240, 242, 264, 265, 266.

**) Erwähnt bei O. Floerke „Studien zur niederländischen Kunst- und Kulturgeschichte" Anm. zu S. 116.

***) Frimmel, „Blätter für Gemäldekunde", Januar, Februar 1908. S. 57 ff. Hier, auch in den folgenden Nummern eine Zusammenstellung aller F. bekannten ähnlichen Altäre! Ferner in „Gemälde im Gräflich Schönborn-Wiesentheid'schen Besitz. Pommersfelden 1894."

Abb. X

LÜTTICHER SCHULE, UM 1520. CHRISTUS AM KREUZ

Der „Christus am Kreuz“ (Nr. 16 Abb. X) K. W. 265½ (dort „Jan van Scorel, der Meister des Todes Mariae“) geht gut zusammen mit einem Bilde in München (Pinakothek Nr. 130), (worauf mich Herr Dir. Dr. Schmidt hinwies) und gehört demnach in die Lütticher Schule um 1520. Die Farben sind infolge früherer scharfer Behandlung etwas stumpf geworden, die Lasuren abgerieben. Die Figuren der Maria, im graublauen Mantel, weißem Kopftuch und des Johannes mit stumpfrotem Mantel über graublauem Rock, lehnen sich stark an Dürer an. Die gezierte und bewegte Magdalena in eleganter Modetracht, (goldrote blaßviolette Schillerfarben), die Engel (hellweiß, gelbrosa), die gegen den braunen Vordergrund blaugrün ansteigende gotisierende Architekturlandschaft, die abgeschnittenen Bäume rechts, die zerrissenen, schweren bräunlichen Wolken (z. T. übermalt) am tiefblauen Himmel, von dem sich der elfenbeinweiße, schimmernde Christus-Körper in starkem Relief abhebt, sind ausgeprägt niederländischen Geschmacks der Uebergangszeit. In die elegische Gesamtstimmung kommt durch das Flattern des Lendentuches, der Gewandzipfel der Engel, durch die gespreizte Armbewegung Magdalenens, das Funkeln des preziös hingesetzten Salbgefäßes, eine kontrastierende Unruhe. Am ehesten wäre, will man einen bestimmten Maler nennen, an Kreuzigungsbilder des „Meisters des Todes Mariae“ zu denken. (Sammlung Weber, Neapel.) Aber dort scheinen mir noch Erinnerungen an R. v. d. Weyden, tieferes Kolorit, bewegtere Körperhaltung aller Figuren zu herrschen. Näher stehen unserem schönen Bilde verschiedene Kreuzigungen, die bald einem „Nachfolger des Meisters des Todes“ (Köln 840, namentlich 841, wo fast genau die gleiche Komposition), bald Josse v. Cleve d. Ae, (Brüssel 583) bald Scorel (Antwerpen 325) zugeteilt werden.

Dem gleichen Jahre, aber nach Dülberg der Leydener Schule gehört eine kleine, etwas handwerkliche „Kreuztragung“ (Nr. 17 K. H.) an. Der lärmende Zug fratzenhafter Henker ist von links aus dem dicken Rundturm hergekommen; dem zusammenbrechenden Christus reicht Veronika kniend das Schweißtuch, ein Kerl haut nach ihm mit dem Knüppel, während Simon (nur dessen Kopf hinter zwei Pferdeköpfen wird am Rande sichtbar) nach dem Kreuze greift. Zwei gebückt schreitende Männer ziehen am Stricke das Kreuz, ein anderer lärmt auf

genau so oder mit geringen Veränderungen, vor. Das Münchner Bild „Niederländisch um 1530“ (Nr. 162—164) ist eine freie Kopie im größeren Maßstabe, verschieden in Einzelheiten, (z. B.: das Szepter des 2. Königs, der Mohr mit Stab und Fahnenträger usw.!) Es ist eine um ca. 30 Jahre jüngere Kopie. Aehnlich sind zwei Triptychons in Brüssel*) Nr. 572, 578 (die Flügel: 1. Verehrung des Kindes, Flucht; 2. Verehrung und Beschneidung) und andere dort, ferner ein Bild in Stuttgart (Nr. 121), in Köln (Nr. 463) („Art des B. v. Orely“), in Aachen (Nr. 36) Maria mit Kind und schlafendem Joseph („Jacob Corneliszen“) ein Triptychon von 1519 in Karlsruhe. In Berlin ist eine Anbetung (Nr. 538) („niederländisch um 1496—1510“) stilistisch mindestens sehr ähnlich. Nach der Abbildung und Farbenbeschreibung (bei Frimmel) gehören unserm Meister ferner sicher an:

Eine Anbetung von 1515 in Pommersfelden; 2 Flügel (der Mohrenkönig mit Begleitung, Hl. Joseph) bei Czernin in Wien; Klappaltar in Lemberg.

Alles Wiederholungen mit geringen Abweichungen, auf weiß grundiertem Eichenholz, wie hier. Es wird sich das Werk unseres Meisters leicht noch erweitern lassen.

*) Bei Frimmel auch die ältere Literatur.

langer geschweifter Tuba. Alles ist dichtgedrängt wie etwa auf Holzschnitten Oostsanens. Rechts oben, am Fuße der Schädelstätte, zeigt Veronika Maria, Magdalena und Johannes das wunderbare Tuch mit dem Abdruck. Trübe, schwere, gelbe, braune, schwarze Farben herrschen vor.[20])

Ein blasser „Frauenkopf" (Nr. 18, K. W. Nr. 174) („Holbein d. J. oder ein zeitgenössischer Meister", „Porträt einer Prinzessin",[21]) abgerieben und an einzelnen Stellen übermalt, gehört der Richtung des Scorel an. Vor dem olivgrünen Grunde ist er fast en face gegeben, mit weißem Kopftuch, offenem spitzen Halsausschnitt, leicht schielenden hervorquellenden Augen (ähnlich auf Porträts B:

Abb. XI. Cornelis Massys. Landschaft

Bruyn's d. J.!); über dem schwarzen Kleid halten beide Hände ein schmales Buch, in dessen Seiten die Linke hineingreift. Auf dem Einband in lateinischen Buchstaben die Endsilbe „gis".

Weit größeres Interesse als die beiden vorhergehenden Bilder, beansprucht die ausgezeichnet erhaltene kleine „Landschaft mit dem Kindermord" und der „Flucht nach Aegypten" von Cornelis Massys (Nr. 19 Abb. XI) K. W. 197. Die unbeholfene, fast kindliche Figurenzeichnung mit den fleckenweise aufgesetzten Farbenlichtern, die ziemlich vereinzelt überall in die rötlich-graubraune, im Hintergrund weißlich blaue Landschaft, und in die Dorfstraße hineingesetzte sehr kleine

[20]) Rückseite mit zwei handschriftlichen Zetteln in englischer Sprache: Eine Beschreibung der Szene und die Notiz: „Exhibited Bethnal Green Branch of S. K. Museum years 1875/76".

[21]) Rückseits ein gedruckter Zettel: The Princess Madelaine of France, first queen of James V. of Scotland. Und handschriftlich darunter: „Hans Holbein".

figürliche Staffage in lebhaften Farben, vielfaches Durchscheinen des Malgrundes, harte, flächige Behandlung, das Uebereinander, nicht Hintereinander im Aufbau charakterisieren den seltenen, als Stecher bekannteren Sohn des Quinten Massys, einen unmittelbaren Vorläufer der Brueghel.

Näher als der Berliner „Landschaft" (mit „Flucht", den Weibern und dem Bauernkarren) von 1543 dürfte unser unbezeichnetes Bild der bezeichneten und „1547" datierten „Landschaft mit dem hl. Hieronymus in Antwerpen" (Nr. 830) stehen. Die Zeichnung der Bäume, die im Vorgrund von unten bis zum oberen

Abb. XII. D. Teniers d. J. Landschaft

Rand ansteigen, die wunderlichen Kamele, die phantastischen Landschaften, die braungrünliche, blaue Farbengebung stimmen vollkommen überein mit unserem Bilde.

Der zweiten Hälfte des XVI. Jahrhunderts gehört eine Darstellung des „Gastmahles des verlorenen Sohnes" an, die wohl dem Joachim Beuckelaer zugeschrieben werden muß (Nr. 20, A. K. H. 25. 2. 07. Abb.). Die Tafel steht unter knorrigen Bäumen, über deren Aesten ein rotes Tuch gespannt ist. Das Stilleben spielt, wie stets bei B., (Fruchtschale, Messer, Brot, Goldstücke usw. liegen auf der Tischplatte, eine Laute liegt am Boden) eine große Rolle. Die Hauptperson (rechts) ist elegant gekleidet, (im Federbarett, hermelinem, innen goldbrokatenem Wams, Puffärmeln, engen Schlitzbeinkleidern, gelbroten Trikots, spitzen, geschlitzten Schuhen, kurzem Degen). Er legt einer Schönen (schwarzes Kleid, hellroter Rock mit goldenen Schnüren, langer goldener Gürtel) den linken Arm kosend um die Schultern. Mit dem rechten stürzt er den Inhalt seines Lederbeutels auf den Holztisch. Eine dralle Dirne bringt ihm von links ein Glas hellroten Weines und schiebt einer Alten hinter ihr Geld zu. Der

Dame gießt eine zweite Dienerin aus hoch erhobener Kanne ebenfalls Wein ein. Mit der Linken schöpft sie Wasser aus einem Ziehbrunnen. Eine Alte mit spitzem Gesicht kreidet am Baume die Zeche an. Von links ist ein wilder Geselle, der eine Blechtrommel auf dem Rücken trägt, herbeigeeilt. Im sehr wenig tiefen, graugrünlichen Landschaftshintergrund finden sich als kleine Nebendarstellungen: links des Sohnes Heimkehr und der verlorene Sohn als Schweinehüter, rechts: die Szene, wie er aus den Dirnenhäusern hinausgeworfen wird. Die weichen, inhaltslosen Gesichter der Vornehmen, die dicken Typen der Dirnen, die flüchtige Behandlung des Hintergrundes, die bunte Kleidung, ein gewisses Schmutzig-Grün-

Abb. XIII. Mathias v. Hellemond. Soldatenspiel

und -Braun verbunden mit lebhaftem Rot, alles ist für B. charakteristisch. Das „Ecce homo" in Neu-Lustheim bei Schleisheim, die „Fischhändlerin" in Antwerpen, die Frau, die auf dem St. Petersburg-Bilde („Paulus und Johannes heilen Kranke") einem auf einem Karren gefahrenen Krüppel zu trinken gibt, sind in der Erfindung genau so. Ganz besonders stark ist dann die Uebereinstimmung unseres Bildes in Zeichnung und Farbenbehandlung mit dem Brüsseler gleichen Themas (Nr. 34 dort).

Zu den seltenen Stücken gehört die links unten echt bezeichnete, kleine gut erhaltene Landschaft von D. Teniers d. J. (Nr. 21 Abb. XII) K. W. 280. Es ist eines jener feinen kleinen Landschaftsstücke in goldgelbem Tone, in dem die Figuren sehr zurücktreten. Der „Bauer mit Schubkarren" in Cassel, eine kleine Landschaft in Brüssel, desgl. in Leipzig, die Fischer vor dem Kastell („l'Après diner") in Antwerpen sind die nächsten stimmungsvollen Parallelen zu unserem Bilde.

Von Matthias v. Hellemond, dessen Bauernszenen in der Art Teniers bekannter sind, ist ein gutes, voll bezeichnetes[22]) Stück „Soldatenspiel" vor-

[22]) „M. v. Hellemond F. 16 . . . . ."

handen, das in der reizenden Erfindung und sehr vollen Färbung große Selbstständigkeit verrät (Nr. 22 Abb. XIII) K. W. 166a. Das Blau der Fahne links, das Rot der Schärpe des kleinen Fahnenjunkers, des tief grüßenden kleinen Kommandanten weiße Stulpen, das Grün des Kollers jenes kleinen Kriegers rechts im hell leuchtenden Panzer hebt sich prachtvoll von dem goldbraunen Gesamtton und der tief-rotbraunen nicht sehr bedeutenden Landschaft, ohne herauszuknallen, ab und verschmilzt auch wieder in den Uebergängen und Schatten mit ihm.

Die gute unbezeichnete, hier abgebildete, Landschaft (Nr. 23, Abb. XIV) K. H. ist eine durchaus charakteristische Arbeit Josse de Mompers. Es ist dessen bizarre großzügige Zeichnung, es sind dessen stets wiederkehrende, dünn hingestrichene dunkle Farben in den drei bekannten Abstufungen. Denn auf den rotbraunen Vordergrund (der große Felsen rechts) folgen hellere, meist grüne und gelbe Töne im Mittelgrund, endlich blaue Täler im Hintergrund, der hier links sehr plötzlich abgeschnitten wird. Das Gesträuch im Vordergrund ist silhouettenhaft gegeben, Staffage ist fast gar keine vorhanden, alles ist auf die absolut notwendigen Motive beschränkt.[23]) Die „Hochgebirgslandschaft" in Köln (Nr. 597) ist unserem Bilde sehr ähnlich.

Abb. XIV. Josse de Momper. Landschaft

Von Pieter Brueghel d. J. sind zwei Bilder in der Sammlung: Beide sind bezeichnet. Eine in sehr bunten Farben gehaltene „Dorfkirmeß" (Nr. 24a) A. K. H. 30. X. 02, Abb., ohne Jahreszahl, ist jener vom Jahre 1616 (Kopie nach Beham) in Augsburg sehr ähnlich. Bauern und Bäuerinnen tanzen im Vordergrund, vereint und einzeln, um einen Maibaum. Rechts ist ein Zelt aufgeschlagen, vor ihm steht ein Faß mit zechenden Gruppen. Nach links verläuft die Dorfstraße (das Wirtshaus mit dem Schild und der Fahne des hl. Georg, kleine Schenke, am Ende die Kirche) nach einem bläulichen Wald. Im rechten Hintergrund zieht sich an einem Kastell und weißlila schimmernden Bergen ein grünes Flußtal entlang. Die Farben der zahllosen Figuren stehen sehr grell (viel Rot) gegen den braunen Terrainstreifen des Vordergrundes. Ein Original des alten Brueghel dürfte zugrunde liegen.

Großartiger, auch angenehmer in der Färbung (weit verhaltener), ist das

[23]) Vgl. Haberditzl im Jahrb. der Kunstsamml. des allerhöchsten Kaiserhauses, Bd. XXVII, wo eine Zeichnung des Tobias Verhaegt (in Florenz) abgebildet ist, die bei großen Aehnlichkeiten die doch weit subtilere Ausführung Verhaegts aufweist.

zweite Stück: „Golgatha“ mit der Jahreszahl 1618 (Nr. 24b, Abb. XV) K. W. 115½. Das Bild ist in seiner archaisierenden Behandlungsweise, in der Zeichnung des Baumschlages, der im Gesamtton dunkelbraunen, grau- und dunkelgrünlichen Färbung, aus der die einzelnen Lokalfarben (lebhaftes Rot, z. B. ein betontes gelb, schwarz, blau etc.) etwas herausknallen äußerst charakteristisch. Gegen die gelbgrünliche Höhe des Hintergrundes[24]) baut sich die Stadt in blaugrünlichen dunklen Farben auf, von dort aus wird der Blick noch in ein weites Flußtal

Abb. XV. P. Brueghel d. J. Golgatha

geführt; schweres, (allerdings etwas übermaltes) schwarzes, blaues Gewölk ballt sich über ihr und dem dunklen Waldsaum zusammen.[25])

[24]) Nach Dr. Hofstede de Groot ist der Hintergrund von Josse de Momper.

[25]) Die sämtlichen Gruppen und Figuren des Vordergrundes mit ihrem geschäftigen Lärm und unheiligem Treiben (wie sie tobend das Kreuz des zweiten Schächers emporziehen, um den Rock würfeln und raufen!), die Fahne mit dem Doppeladler (!), die Jungen, die auf Bäume klettern, die Tiergerippe, über die Hunde sich machen, finden sich genau so auf einer Replik unseres Bildes im Hotel z. König v. Spanien in Aachen. Nur der Hintergrund ist abweichend von unserem Bilde. Dort stehen rechts dunkelgrüne Bäume vor steilem Felsenberg. Links findet sich außer der Stadt noch ein Kastell auf hohem Fels, vor ihm Getreidefelder und ein kleiner Hügel mit vielen kleinen Kreuzen usw. Aber der Gesamtton ist ebenfalls braun, die Lokalfarben stechen genau so wie auf unserem Bilde heraus. Eine weitere Replik befindet sich nach Bastelaer*) (dort auch die Abb.) in Antwerpen bei Abt Cottelaer; sie ähnelt im Hintergrunde dem Aachener Bilde. In Philadelphia (Museum) soll sich das Original des alten P. Brueghel befinden, auf das dann unsere Kopie und die Repliken zurückzuführen sind.

*) R. v. Bastelaer und G. H. de Loo Peter Brueghel L'ancien, son oeuvre et son temps. Brüssel 1907.

BERICHTE DER HOF- UND STAATS-SAMMLUNGEN

K. ETHNOGRAPHISCHES MUSEUM

VON LUCIAN SCHERMAN

Die amtliche Tätigkeit des Jahres 1909 hat sich auf der Richtlinie bewegt, die der Vorjahrsbericht andeutete. Die Verhältnisse bedingten das ganz von selbst: auch diesmal ist nur ein verschwindend kleiner Teil der Neuzugänge aus normalen Budgetmitteln bestritten. Im nächsten Jahre hoffe ich von einer Erhöhung des Etats berichten zu können, die uns wenigstens einige Bewegungsfreiheit schafft. Zu besonderer Freude aber gereicht es mir, der privaten Unterstützung und der Beihilfe aus Stiftungsfonds zu gedenken, für deren Erschließung auch heuer dem Präsidium der K. B. Akademie der Wissenschaften der ehrerbietigste Dank zum Ausdruck gebracht sei.

Für Neuaufstellungen und Umordnungen wurde mit der Anfertigung einfacher Holzschränke mit Schiebetüren fortgefahren. Die Vorzüge der eisernen Museumsschränke sollen durchaus nicht bezweifelt werden, aber die finanziellen Rücksichten gehen nun einmal voran, und abgesehen hiervon ist die Unterbringung aller Museumsobjekte in jenen außerordentlich kostspieligen Gehäusen aus Metall und Glas ein Luxus, den sich nur Institute leisten können, denen die Mahnung zur Sparsamkeit nicht unablässig ins Ohr klingt. So wurden in schlichter Zweckmäßigkeit die afrikanischen Speere, die Bestände aus Deutsch-Südwestafrika und Madagaskar, einzelne Gruppen kunstgewerblicher Arbeiten aus Japan, eine nicht unansehnliche Sammlung von den Andamanen und Nikobaren, die türkisch-persischen und die rein indischen Waffen in übersichtlicher, wenn auch immerhin meist noch gedrängter Anordnung aufgestellt. An der Nordseite des Japan-Saales wurden die Medaillon-Fresken, die in ihrem Louis XVI.-Stil für ein völkerkundliches Museum den Eindruck der Ruhe und Einheitlichkeit nicht gerade erhöhen, durch buddhistische Hängebilder verkleidet, die Ben-tens[1]) Paradies und Buddhas Wirken in allen Welten durch figurenreiche Gruppen schildern. Aeltere japanische Kupferstiche, einzelne Farbenholzschnitte und größere Serien von ethnographisch bemerkenswerten chinesischen Handmalereien aus dem Besitze des Kgl. Hauses konnten zeitweise oder dauernd zur Ausstellung gebracht werden. In der peruanischen Sammlung sind die Tongefäße, von denen viele in beschädigtem Zustande nach München gekommen waren, nunmehr restauriert und eingereiht. Dem Jahre 1910 bleibt noch die geeignete Aufstellung des peruanischen Goldschmuckes und des bisher verpackten Teiles der Textilien vorbehalten. Alle diese Maßnahmen vermögen indessen über die bedrückende Raumnot, die jede Disposition auf Schritt und Tritt erschwert, keinen Augenblick hinwegzutäuschen.

Der Verwaltungsapparat unseres Instituts zeigt als bedeutsamste Neuerung, daß dem Unterzeichneten ein wissenschaftlicher Beamter beigegeben wurde. Dr. Walter Lehmann, vorher Hilfsarbeiter am K. Museum für Völkerkunde in Berlin, ein Schüler Prof. Seler's, hat mit Beginn des Jahres 1910 unmittelbar nach der Rückkehr von einer Forschungsreise durch Mittelamerika und Mexiko sein Amt als Kustos angetreten und ist bereits an dem vorliegenden Berichte mit der Würdigung der Guatemala-Sammlung beteiligt, die uns der deutsche Vizekonsul Carl Sauerbrey in Quezaltenango als hochwillkommene Ergänzung namentlich unserer

[1]) Die später zur Gruppe der sieben Glücksgötter gehörige Ben[-zai]Ten ist als Patronin der Gelehrsamkeit von Indien (Sarasvatī) übernommen. Ueber die Ausdehnung ihres Kultes in Japan vgl. W. Anderson, Descr. and hist. Catalogue of a coll. of Jap. and Chin. paintings in the Brit. Mus. (Lo. 1886) p. 40 ff.

Bestände aus der präcolumbischen Kultur Amerikas überwiesen hat.

Das zahlenmäßige Ergebnis des Berichtsjahres stellt sich wie folgt dar: Zugang durch Ankäufe 291 Nr., durch Geschenke 516 Nr., durch Tausch 97 Nr.; Vermehrung der Präsenzbibliothek 109 Nummern, wovon 51 auf Geschenke treffen. In das neue Jahr treten wir mit einem ansehnlichen „Uebertrag", da die Sammlungen, die Herr Gouverneur Dr. Hahl und Herr Regierungsrat Full aus den deutschen Schutzgebieten in der Südsee für das Münchener Museum aufgebracht haben, noch fortwährend wichtige Nachschübe erhalten, sodaß sie als geschlossenes Ganzes erst im Laufe des Jahres

Abb. 1 (ca. 1/30 n. Gr.)

1910 inventarisiert und aufgestellt werden können. Schon jetzt aber mögen in Vorwegnahme einzelner Beispiele die Abbildungen 1—2 (Abb. 1 Tanzkopfschmuck aus Potsdamhafen mit Federn von Papageien, Rabenkakadus, Hühnern und wilden Tauben; Abb. 2 Tanzanzug und Stab von der Mengen-Ansiedlung, Gazelle-Halbinsel) zeigen, welch prächtige Stücke das Museum durch die überaus begrüßenswerten Bemühungen der genannten Herren erhalten hat.[2])

Abb. 2 (ca. 1/30 n. Gr.)

Die Frequenz des Ethnographischen Museums (einschließlich der peruanischen Sammlung) hat sich von 9101 im Vorjahre auf 15518 im J. 1909 gehoben. Die Steigerung wäre noch viel bedeutender, ließe nicht die Enge der Räume die Ersprießlichkeit der Führungen von Vereinen und Schulklassen recht fragwürdig erscheinen.

Von den Neuzugängen kann hier natürlich nur einiges Wenige hervorgehoben werden. I. K. H. der Frau Prinzessin Therese verdanken wir die Zuwendung des bekannten kostbaren Werkes von Serrurier über die javanischen Schattenspiele (Text und Tafelband, Leiden 1896). Unter den ostasiatischen Gegenständen, die Prinz Georg dem Museum spendete, befinden sich japanische Helme und Ritterhüte aus der Tokugawa-Periode des 17.—18. Jahrh. und ein Schlagmesser aus dem ostjavanischen Tenger-

[2]) Ein mit Abb. 1 fast identisches, in den Federn besser erhaltenes Stück sehe ich eben im neuesten Bericht des Field Museum of Nat. Hist. (Chicago), Publ. 140 Plate LIV abgebildet.

gebirge — alles von den Reisen S. K. H. im Jahre 1903 stammend. Prinz Alfons übergab uns mehrere Photographien altperuanischer Krüge aus dem Besitze des Madrider Museums als nützliches Illustrationsmaterial für die Münchener Bestände an sogenannten Chifladores, jenen Krügen, die, halb mit Wasser gefüllt, bei schaukelnder Bewegung durch kommunizierende Röhren an den beiden Halsöffnungen pfauchende und pfeifende Geräusche entsenden.

Der oben erwähnten Sauerbrey'schen Sammlung schließen sich noch weitere Kollektivspenden an. Dr. C. Bruegel hat seinen bisherigen Schenkungen u. a. zierliche Modelle von Staatsbarken und Tänzerfiguren aus Siam angereiht, ferner einen großen in der Form sehr edlen, aber auffallend unbeholfene Ornamentierung zeigenden Messingkessel aus Borneo.[3]) Vorerst als Leihgabe, aber doch mit der Aussicht auf spätere dauernde Ueberlassung wurde uns von dem bekannten Forschungsreisenden Prof. Gottfried Merzbacher eine erlesene Sammlung persischer und zentralasiatischer Keramiken, Bronzen, Waffen, Gewebe und Lacke aus dem 16.—18. Jh. übergeben; gerade auf diesem die Geschichte der Kunst und des Kunstgewerbes so einschneidend berührenden Gebiete war unser Museum bisher recht schlecht versorgt. — Als zweite Leihgabe — der Besitzer hofft sie durch eine demnächst aufzubringende Sammlung von Duplikaten zu ersetzen — fanden die Flechtarbeiten des Uha-Gebietes aus dem Besitze des Herrn Leutnant von Arneth Aufstellung. Es sind Körbe, die als Schüsseln für Mehl, Mais etc., aber auch als Deckel verwendet werden. Das Flechtwerk ist aufs sauberste in Schilfgras hergestellt, als Einlage dient eine starke Grassorte, die in der Form der wilden Hirse blüht und von den Eingebornen ulezi-tupu genannt wird. Im Gegensatz zu minderen Qualitäten, die sonst dort gehandelt werden, zeigen diese Körbe eine reiche Abwandlung von Mustern in schwarzer Farbe entweder in konzentrischen Kreisen oder in rotierender Flügelbewegung. Sie erinnern unwillkürlich an die amerikanischen Geflechte, wie sie Mason beschrieben hat. Sicher wirkt hier eine alte Tradition der Watussi oder Wahuma nach, die sich als hamitischer Herrentyp über den zu den Bantu gehörigen Waha lagern. Wir werden damit auf eine Kulturmischung geleitet, von der unsere Afrikaforscher annehmen, daß sie sich im ausgehenden Mittelalter vom Nordosten Afrikas und letzten Endes wohl von Arabien her in unser Schutzgebiet erstreckt hat.[4])

Die Reisen Dr. E. Zugmayers durch das nordwestliche Tibet und die indischen Grenzgebiete kamen ihrem Programm gemäß zwar vorwiegend der Zoologie zugute, aber immerhin wurden in ihrem Verlaufe auch nennenswerte ethnographische Sammlungen angelegt, welche Dr. Zugmayer zu gutem Teil unserem Museum geschenkt hat. In der Hauptsache sind es tibetische Kultgegenstände, unter denen ich drei Amulettkapseln (Gau) hervorheben möchte (Abb 3–5). Tibeter und Mongolen tragen solche

Abb. 3–5 (ca. 1/8 n. Gr.)

Amulette auf der Brust, reiche Pilger reihen gleich 6—7 Gaus an ein Band und benutzen sie als Schmuck. Gewöhnlich enthalten sie auf Papier- oder Baumwollfetzen Gebete gegen Krankheiten und Unfälle, mitunter Heilmittel, Stücke von Kleidern heiliger Lamas, oft auch Götterfigürchen aus Metall und Ton. Die Größe wechselt vom Briefmarkenformat bis zu umfangreichen Kästchen von etwa 12—15 cm. Sie sind aus Gold, Silber, Messing, Kupfer oder einer weißen Metallegierung hergestellt. Als Formen finden sich kugel- und eiförmige Kapseln, flache runde, viereckige oder sternförmige Büchsen,

[3]) Vgl. Foy, Führer durch das Cölner Museum[2] p. 239. Diese Brunei-Gußarbeiten scheinen eigens für den Handel hergestellt zu werden.

[4]) Vgl. Hans Meyer, Das Deutsche Kolonialreich 1 (Lpz. 1909), p. 304 ff.; 72; 281 und die Völkerkarte von Weule im selben Bande; Struck, Zeitschr. d. Vereins f. Volkskunde 18, p. 188.

häufig mit Korallen und Türkisen besetzt, dann auch Kästchen, die den Eindruck eines Spitzbogenfensters machen. Die Metalldeckel sind mitunter kunstvoll getrieben. Beliebt ist die Eingravierung der heiligen Gebetsformel oder einer ihrer Hauptsilben in der dem üblichen Sanskrit-Alphabet zunächst stehenden Schriftart (Abb. 5). Die umfangreichste der von Dr. Z. erworbenen Kapseln ist ein 12 cm hohes Kästchen aus Messing in Form eines gespitzten Kleeblattbogens (Abb. 3). In der Mitte des in getriebener Arbeit reich verzierten Deckels ist ein Fensterchen ausgeschnitten, das unten mit einer durchbrochenen Galerie aus vasenförmigen Pfeilern abgegrenzt ist und um das sich zwischen Blumen- und Blattranken die 8 buddhistischen Symbole — Schirm, Baldachin, Muschel, Vase, Rad, Fische, Knotenschlinge, Lotus — in symmetrischer Anordnung reihen. Oben an der Spitze erscheint das Glücksjuwel in Flammenaureole, unterhalb des Fensters ein Gefäß, wohl eine gefüllte Opferschale. Hinter dem Glas ist ein ziemlich roh ausgeführter vergoldeter Bronzeguß der grünen Tārā sichtbar, außerdem ein Stück mit Gebeten bedruckten gelben Stoffes.[5])

Abbildung 6 zeigt ein Bruchstück aus einer Altareinfassung oder einer Thronlehne aus dem Aureol einer großen Figur, dessen Ergänzung hoffentlich einmal in einem andern Museum auftaucht. In getriebenem Kupferblech, vergoldet und bemalt, erhebt sich die Reliefigur des Schlangenkönigs; über Blattornamenten schwebend, hält er in der erhobenen Rechten das Glücksjuwel, den gekrönten Kopf überschattet ein aus drei Schlangenköpfen gebildeter Baldachin. Unterhalb der Stelle, wo der menschliche Oberkörper in den Schlangenleib übergeht, wird er von der Klaue des Vogels Garuda umkrallt, des Erzfeindes der Schlangen.[6]) Das schöne, von einem Händ-

Abb. 6 (ca. 1/8 n. Gr.)

[5]) Vgl. A. Kaznakov, Sobranie Tibetskich i Mongolskich „gau": Zapiski Vost. Otd. Imp. Russk. Arch. Obšč. 15 (St. Petersb. 1903), p. 021 ff.

[6]) Vgl. Grünwedel, Mythologie p. 190 f.

ler aus Ladakh erworbene Stück soll nach dessen Aussage aus Lhassa stammen.

In den Kreis dieser lamaistischen Kultgeräte gehört auch eine mit mehreren anderen Geschenken (Lackarbeiten aus Japan) dem Museum von Herrn Major Passavant (München) überwiesene Bronzestatuette des Amitāyus. Aureole und Ambrosiagefäß fehlen; die Bronze ist gefüllt mit dem bekannten tibetischen Gebetsspruch, dies versinnbildlicht die Belebung mit dem

Abb. 7—8 (ca. 1/3 n. Gr.)

Dharmakāya, d. i. mit der Buddhalehre als dem abstrakten Körper ihres Stifters.[7])

Der Tauschverkehr erstreckte sich auf die völkerkundlichen Museen in Berlin, Frankfurt a. M. und St. Petersburg. Wir erzielten dadurch eine Vermehrung unserer australischen Bestände und kamen ferner in den Besitz einer trefflichen Sammlung von Naturabgüssen nordasiatischer Völkertypen. Von Berlin erhielten wir fünf Abgüsse graeco-buddhistischer Skulpturen aus der sogenannten Gandhāra-Provinz, darunter fragmentarisch erhaltene Darstellungen

[7]) Grünwedel a. a. O. p. 110.

von Buddhas Geburt (Māyā wird von einer Dienerin gestützt, während das Kind aus ihrer rechten Hüfte hervortritt) und eine andere Reliefszene: Buddhas Eltern auf dem Throne, zur Seite der brahmanische Weise Asita, den jungen Gautama auf den Knien. Diese Berliner Tauschgabe erfuhr noch eine wertvolle Ergänzung durch den Stukko-Kopf eines Bodhisattva von den Ausgrabungen der berühmten Expedition Grünwedel-v. Le Coq 1906/7. Er stammt aus den Höhlen bei Šorčuk, südwestl. von Turfan in Chines.-Turkestan. Haartracht und Kopfschmuck zeigen noch deutlichen Gandhāra-Typ, die Gesichtszüge, namentlich die schräg gestellten Augen sind charakteristisch zentralasiatisch; die ganze Auffassung gibt wichtige Fingerzeige für die Beurteilung der japanischen Kunstwerke aus den ersten Jahrhunderten nach Einführung des Buddhismus. Unser Turkestan-Kopf verkörpert eine Stilmischung, die Grünwedel (Z. f. Ethnologie 41, p. 896) als „ältere türkische Stilart" bezeichnet und dem 4.—5. Jahrh. zuweist. Dem Kopf selbst ist ein solches Alter nicht sicher

zuzuschreiben; er kann auch, da diese Stuckfiguren nach bestimmten Patronen geformt wurden, eine jüngere Nachformung aus einer alten Patrone sein, und dann wäre die Datierung bis spätestens ins 8.—9. Jahrh. herabzurücken.

Bekanntlich gehören auch die javanischen Steinskulpturen aus der Hinduzeit demselben Kulturkreise an. Nachdem im Vorjahre ein guter Buddhakopf und die Figuren der Gattin Śiva's und eines Nandīśvara in der sogenannten Mahādevī-Form (Abb. 7—8)[8] von Frau Professor Neisser erworben werden konnten, sind neuerdings ein Brahmā-Vierkopf (wie ihn zusammen mit einem Buddhakopfe auch die hiesige Glyptothek verwahrt), sowie vier andere Stücke hinzugekommen. Der kleine, stark verwitterte spitzbärtige Kopf in Abb. 9 ist ein typischer

Abb. 9 (ca. 1/8 n. Gr.)

Śiva, Abb. 10 seine Gattin Durgā auf dem Büffel (Mahiṣamardinī), dessen Schwanz sie in der unteren Linken hält, während die beiden oberen Arme Rad und Fliegenwedel tragen. Im Kopf des Büffels steckt die Spitze eines Dreizacks, dessen Stil zusammen mit der unteren rechten Hand der Göttin abgebrochen ist.

Abb. 11 und 12 gehören vielleicht ihrer Bestimmung nach zusammen als Brunnenausgüsse; bei 12 ist dieser Zweck klar ersichtlich.[9]) Der Vorderteil der Rinne hat einen Ansatz, der mit nicht gerade gut erhaltenen buddhistischen Skulpturen geschmückt ist. Ueber der mit Perlstab und Blattornamentenkranz gezierten Mündungsöffnung sitzt ein Bodhisattva mit Kopf-, Brust- und Gürtelschmuck, den rechten Fuß auf den Sitz gezogen, den linken auf die Umfassung der Ausgußmündung gestützt. Links von ihm

Abb. 10 (ca. 1/8 n. Gr.)

hält eine knieende Figur eine Opferschale, zur Rechten kauert eine Gestalt mit gefalteten Händen. Akanthusartige Blattranken umgeben Sockel und Hintergrund der Gruppe. Bei Abb. 11 ist auf den fremdartigen Gesichtstyp weniger zu achten, da die ganze Vorderseite stark abgewetzt ist. Auf die Vermutung, daß wir es mit einer Wasserbecken-Figur zu tun haben, führt die trichterförmige Aushöhlung des Kopfes, die in eine nach vorne offene Höhle — an Stelle des Halses — ausmündet. Für den Typ hinduistischer Skulpturen spricht die Haltung der linken Hand mit dem (abgebrochenen) Fliegenwedel und die Art der Armbänder. Die großen Ohrpflöcke sind bekanntlich nicht nur auf den indisch-malaiischen Kulturkreis beschränkt, son-

[8]) Bestimmung von Abb. 8 nach dem soeben erschienenen überaus inhaltreichen Juynboll-schen Katalog d. Ethnogr. Reichsmus. 5 (1909), p. 7 u. 244. Unsere Figur hält in den Händen die Lotusknospe, zur Seite steht der Dreizack, dessen Spitze in eine Lotusblume ausläuft. Zur ganz entsprechenden literarischen Beschreibung des göttlichen Trabanten vgl. den Auszug aus dem Vāyu-Purāṇa bei Wilson, Vishńu Pur. 1, p. 122. — Die in Abb. 7 dargestellte vierhändige Göttin hält in den zusammengefalteten Händen die Muschel (oder Lotus?), in den oberen Händen rechts die Lotusknospe, links den Fliegenwedel; vgl. Juynboll p. 14.

[9]) Ganz ähnliche Berliner Stücke beschreibt Stönner, Zeitschr f. Ethnologie 36 (1904), p. 522 f.

dern kehren auch in Mittel- und Südamerika wieder.

Gute alte Stücke von den Eingeborenen Neuseelands zu erhalten, ist nicht eben leicht. Besonders gesucht sind Textilarbeiten der Maori, Erzeugnisse einer der Vergangenheit angehörigen Kunstfertigkeit. Unser Museum besaß bis jetzt zwei solche Stücke, einen größeren Mantel und

Abb. 11 (ca. $^1/_8$ n. Gr.)

Abb. 12 (ca. $^1/_8$ n. Gr.)

einen kleineren Schulterkragen. Die Herstellungsart ist genau genommen eine Knüpfarbeit, denn die dichten Längsfäden werden durch Knotenumschlingungen aus feineren Flachsfäden miteinander verknüpft — trotzdem macht das Ganze den Eindruck eines Gewebes. Das dazu verwendete Material ist die Faser einer Art des Phormium tenax und wird von den Eingeborenen harakeke genannt. Es gibt hiervon verschiedene Sorten. Die allerbeste, jedoch selten wild wachsende und nur wenig angebaute Art heißt rongotainai. Der Neuseeland-Flachs ist ein großer Ausfuhrartikel für den europäischen Bedarf geworden, hauptsächlich für Seilerarbeiten. Seine Reinigung und Bearbeitung ist umständlich und mühevoll, sie geschieht durch Wässern, Klopfen und durch Schaben mit einer besondern Muschelart, und keine europäische Maschine vermochte bis jetzt die Handarbeit der Eingeborenen vollwertig zu ersetzen. In neuerer Zeit aber hat sich der Ruf des nach Europa kommenden Neuseeland-Flachses arg verschlechtert, denn die Eingeborenen, die für ihre eigenen Zwecke in

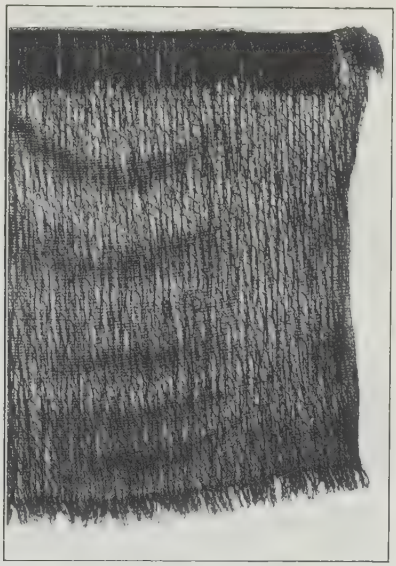


Abb. 13 (ca. $^1/_{18}$ n. Gr.)

Auswahl des Rohmaterials und in Sorgfalt der Reinigungsarbeit das Beste leisteten, geben sich nur sehr geringe Mühe mit dem zum Export bestimmten Flachs.

Die Abb. 13—14 zeigen die Mäntel aus unserem älteren Besitzstand. Nr. 13 ist ein ca. $1^1/_2 \times 1^3/_4$ m großes rechteckiges Gewebe. In jeder zweiten Reihe der in etwa 1 cm breiten Abständen quer durchlaufenden Knüpffäden sind offene Schlingen aus einer schwarzbraun gefärbten, gedrehten Faserschnur eingeschlungen. Dichte Fransen aus demselben Material begrenzen den oberen Rand des Mantels, während die untere Seite nur die offenen Endfäden des

Gewebes, vermischt mit einzelnen Schlingen der dunklen Faser als Abschluss hat. Die Seitenränder sind glatt und haben noch Ueberreste eines roten wollenen Durchzugsfadens.

Abb. 14 ist ein Schultermäntelchen, ca. $1 \times 1^1/_2$ m groß, aus etwas gröberem Material. Die Abstände der Querfädenreihen sind unregelmäßig; da das Stück an den Seitenrändern schmäler ist als im Mittelteil, laufen in der Mitte der Seitenränder fünf Knüpfreihen in zwei zusammen. In Abständen von ca. 1 cm sind in die Querfädenreihen Büschel von Deckfedern einer großen Hühnerart, vermischt mit roten Federchen, eingeknüpft — leider fehlt davon schon ein großer Teil. Am unteren Rand sind in vier Querfädenreihen abwechselnd rote und blaue Wollfäden eingezogen. Den Abschlußrand bilden eingeknüpfte, zu dichten Schlingen aufgezogene rote und blaue Wollfäden; die blaue Wolle ist gekräuselt, augenscheinlich ist es aufgetrennte Strickwolle.

Abb. 14 (ca. $^1/_{12}$ n. Gr.)

In Anbetracht dieses kleinen Vorrats von den so seltenen und wertvollen Maori-Textilien konnte ich an einem Verkaufsanerbieten nicht gleichgültig vorübergehen, das mir den Zugang eines in Material und Ausführung noch vollendeteren Gegenstandes in Ausicht stellte, zumal mir das Angebot von fachkundigster Seite, von dem bekannten Zoologen und Ethnographen Prof. Otto Finsch gemacht wurde, dessen Forschungsreisen in der Südsee und im malaiischen Archipel ebenso bekannt sind wie seine Verdienste um die Erwerbung der Nordostküste Neuguineas für das Deutsche Reich (Finschhafen ist nach ihm benannt). I. K. H. Prinzessin Therese, bekanntlich selbst eine eifrige Sammlerin in Ethnographicis, nahm besonderes Interesse daran, den Ankauf des seltenen Gewebes zu ermöglichen, und ihrer gütigen Verwendung ist es zu verdanken, daß die erforderliche Summe von mehreren Gönnern des Museums zur Verfügung gestellt wurde. Ueber den Erwerb des kostbaren Stückes (Abb. 15) teilt Dr. Finsch selbst mit, daß es ein Geschenk von Sir Walter Buller sei, einem der besten Maori-Kenner; dessen Vater hatte als angesehener und einflußreicher Missionar Jahrzehnte unter den Maoris gelebt und den Mantel in den 30er Jahren des vorigen Jahrhunderts von Te Tirarau erhalten, dem obersten Häuptling des Parawham-Stammes im Kaipara-Distrikt; auch in dieser Familie habe sich der Mantel jedenfalls schon seit Generationen vererbt. Das seidenweiche, glänzende, nur zur Bekleidung hochstehender Häuptlinge bestimmte Material entstammt besonders ausgewählten (ca. 18 Monate alten) Blättern und ist aufs sorgfältigste präpariert. Der Mantel ist als Schulterumhang gearbeitet, oben 88 cm, unten 130 cm breit, in der Mitte 88 cm lang. Das Wertvollste aber ist die aus schwarz und braun gefärbten Flachsfasern gemustert gewebte Borte (Tanico), deren Herstellung den Höhepunkt der Maori-Weberei bezeichnet. Eigens vorgebildete Künstler arbeiteten an einer solchen Borte oft ein volles Jahr, und so wurden diese schon von den Eingeborenen sehr hoch eingeschätzt. Dr. Finsch schreibt, daß er bei einer großen Maori-Versammlung i. J. 1881 unter all den anwesenden Häuptlingen keinen im Besitz eines Mantels sah, der unserm Exemplare gleichgekommen wäre. Der Mantel ist auf vier Seiten mit Borte um-

geben; diese Art ist ziemlich selten. Die den oberen Rand und die Seiten begrenzenden Borten sind ca. 3—4 cm breit in 3 verschiedenen Mustern ausgeführt; an der unteren 16 cm breiten Borte fallen Farbenstellung und Zeichnung durch ihre Vornehmheit ins Auge.[10])

Den brasilianischen Federnarbeiten unserer berühmten Spix- und Martius- Sammlung reiht sich recht passend ein Indianer-Kopfschmuck an, der von dem verstorbenen Forschungsreisenden Wilh. Hoffmanns[11]) Herrn Kustos Hellmayr (München) übermittelt wurde, aus dessen Besitz er nunmehr mit anderen Gaben in das Eigentum des Museums gelangt ist. Es ist der Kopfschmuck eines Häuptlings der Urupá (wohl zum Stamm der Parintin-Indianer gehörig), der 1906 bei einem Ueberfall seines Stammes auf das Gehöft Calama bei São Francisco getötet wurde. Das Stück (Abb. 16) hat die Form eines breiten Reifes. Auf

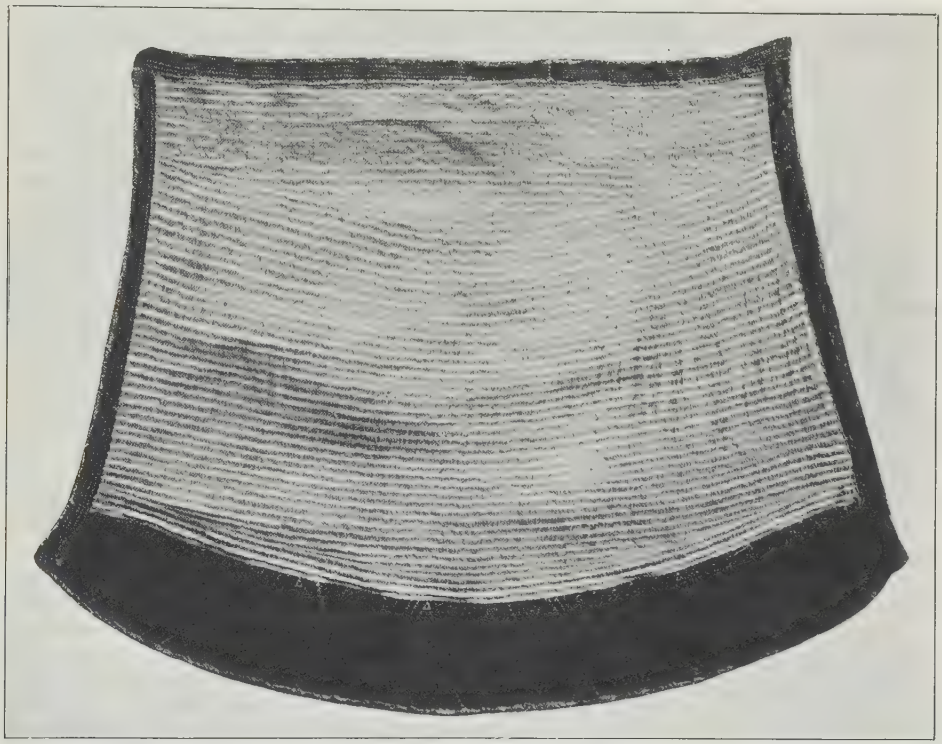


Abb. 15 (ca. 1/9 n. Gr.)

Baumrindenstoff sind Arara-Federn aufgeklebt; am Hinterkopf ist ein ca. 60 cm langes Gehänge, bestehend aus Arara-Schwanzfedern, Büscheln und Schnüren von Raubvogelfedern und Schnüren von kleinen Arara-Federchen.

Bei der an Schwärmerei grenzenden Wertschätzung, der sich heutzutage japanische Lackarbeiten erfreuen, wird das chinesische Kunstgewerbe oft ungerecht vernachlässigt. Speziell in der Lackschneidekunst ist China wie in unzähligen anderen Dingen der Lehrmeister Japans

[10]) Die Arbeiten von Best und Hamilton, auf die auch Finsch sich beruft, sind in München nicht erhältlich. Einiges konnte ich E. Shortland, Traditions and superstitions of the New Zealanders (Lo. 1854) p. 186 ff. entnehmen.

[11]) Lebensdaten im Nachruf v. Hellmayr, Krefelder Zeitung 1909, Nr. 86.

gewesen. Ein in Stil und Technik vorzügliches Beispiel veranschaulicht Abb. 17: ein umfangreicher Behälter für Früchte u. dgl., im Durchmesser 45 cm bei 14 cm Höhe. Die dünne Holzwandung ist nach Ausgleichung aller Unebenheiten und Verbindungsnähte durch feines Werk und Papier mit Gaze überzogen; darüber liegt eine Schicht aus einer Mischung von Schmirgel- oder Sandsteinpulver und einem harzigen oder tierischen Bindemittel, die nach vollständiger Trocknung mit einem Polierstein sorgfältig

Abb. 16 (ca. 1/8 n. Gr.)

geglättet ist. Auf diese Unterlage, die an kleinen Bruchstellen nachgeprüft werden kann, sind drei Lackschichten aufgetragen, die vom Künstler einzeln bearbeitet wurden. Den Grund bildet eine ledergelbe Schicht, der eine braungrüne Lage folgt, und über beide ist eine zinnoberrote Decke gelegt. Die in diese drei Lackschichten eingeschnittene Ornamentierung zeigt ein in der chines. Kunst gewohnheitsmäßig wiederkehrendes, auch nach Japan übernommenes Dekorationsmotiv. Wir sehen im Mittelpunkt des Deckels, sowie an dessen Seitenrändern und an den Seitenwandungen des Unterteiles den gehörnten, fünfklauigen, sogenannten kaiserlichen Drachen in der mystischen Neunzahl. Die schuppigen Drachenleiber winden sich durch Wolkenringel auf der Jagd nach dem Glücksjuwel, das fünfmal als eine sich drehende Scheibe dargestellt ist, aus der Flammenbüschel hervorbrechen. Unter den Wölkchen ziehen sich Wolkenbänder hin. Die Drachenkörper, Glücksjuwele und die oberen Wolkenschichten sind aus zinnoberrotem Lack, darunter lugen die Ränder von Wolken aus braungrünem Lack hervor. Das ganze Dessin ruht auf einem schuppig oder flechtwerkartig gemusterten Grund. Der den Mittelpunkt füllende große Drache mit seinen Wölkchen ist durch ein hoch und kräftig gearbeitetes Mäanderband von der Seitenwandung abgegrenzt. Innenseite und Boden sind mit einer glatten schwarzen Lackschicht überzogen.

Die Schnitzarbeit ist von sicherer, geschulter Hand ausgeführt und unterscheidet sich hierdurch vorteilhaft von neueren Arbeiten. Schöne alte Rotlackarbeiten aus dem Pekinger Sommerpalast besitzt das South Kensington-Museum, unter dessen Schätzen eine große Vase aus geschnitztem Rotlack mit dem gleichen Drachenmotiv besonders hervorragt. Was das Alter des durch unser Exemplar illustrierten Typs anbetrifft, so ist sicher, daß der geschnitzte Rotlack neben anderen Methoden schon unter der Sung-Dynastie (10.—13. Jh.) bekannt war. Die ältesten erhaltenen Stücke gehen aber nicht weiter als bis gegen Schluß des 16. Jh. zurück, während für japanischen Lack das 6. oder 8. Jh. als obere Grenze gilt. Unter der Ming-Dynastie hatte sich namentlich im 15. Jahrh. die Lackschnitzerei zu besonderer Höhe entwickelt, eine zweite Blüte folgte im 17.—18. Jh. unter den Kaisern K'ang Hsi, Yung Chêng und Ch'ien Lung; besonders der letztgenannte Herrscher ließ in seiner Vorliebe für den Schnitzlack alle erdenklichen Schmuck- und Nutzobjekte in dieser Technik herstellen. Geschnitzter Lack wurde vorwiegend in Peking und Su-chou gearbeitet; der beste stammt aus den von K'ang Hsi 1680 errichteten kaiserlichen Palastfaktoreien; doch ging nach Ch'ien Lung kein Stück von künstlerischem Werte mehr aus ihnen hervor. Der geschnitzte Lack kursiert unter den Sammlern unter dem Namen Peking-Lack; oft nennt man ihn auch wegen des zur Färbung zugefügten fein gemahlenen Zinnobers Zinnoberlack. Dieser Name ist jedoch als Gesamtbezeichnung für Schnitzlack nicht präzis genug, denn, wie unser Stück zeigt, wird Rotlack auch

Abb. 17 (ca. 1/4 n. Gr.)

mit anderen Farben zusammengestellt, und bisweilen ist überhaupt kein Rot verwendet. [12])

[12]) Die historischen Angaben nach Bushell, Chinese art (Lo. 1909) **1**, p. 125—37. Das p. 124 genannte Glücksjuwel ist mit dem Buddhismus in weite Fernen gezogen; wir begegneten ihm auch oben p. 118 in Tibet und die Figuren des japan. Jizō (des indischen Kṣitigarbha), des Helfers aus aller Not, sind mit derselben Edelsteinkugel ausgestattet (hōju entsprechend Sanskrit cintāmaṇi; letzteres Wort ist auch ins Malaiische zur Bezeichnung einer Glücksschlange übergegangen). Ueber den Zusammenhang des chines. Drachen mit dem indischen Schlangenkult vgl. S. Beal, A catena of Buddhist scriptures from the Chinese (Lo. 1871) p. 415 ff.; N. B. Dennys, The folk-lore of China (Lo. 1876) p. 107 f.

Außer den im Verlaufe dieses Berichts schon genannten Spendern haben das Museum mit Zuwendungen bedacht Frau A. Harry-Buchholz, Frau Prof. A. Simon, die Herren A. Diez, Polizeidirektor A. Dillmann, Prof. E. Grützner, Regierungsrat Dr. H. Gruner (Misahöhe, Togo), Dr. A. v. Hirsch-Gereuth, Numismatiker Dr. J. Hirsch, C. Lund (London), Dr. M. Maas, Oberleutnant Wegelin (Augsburg), Freiherr v. Wendland (Bernried), Kommerzienrat Wenglein (Nürnberg) und die „Gesellschaft der Niederländer." Der Bücher- u. Photographiensammlung gingen Geschenke zu von den Herren Prof. K. Andree, M. Buchner, K. Giesenhagen, F. Hirth (NewYork), G. Jacob (Erlangen), E. Kurihara (Sendai, Japan), Konsul A. G. Moslé (Leipzig) und Dr. E. Zugmayer. Für Gefälligkeiten in Auskünften, Ueberlassung von Photo-

graphien etc. bin ich den Herren Prof. Grünwedel, C. V. Hartman, Heger, Juynboll, Le Coq und Uno zu Dank verpflichtet.

* * *

Die archäologischen Objekte der Sammlung Sauerbrey beanspruchen wissenschaftliches Interesse in verschiedenen Richtungen. Was die keramischen Erzeugnisse anlangt, so verdienen ganz besonders einige Stücke mit metallischem Lüster hervorgehoben zu werden, da an ihr Verbreitungsgebiet vom westlichen Mexiko (Jalisco) über das mexikanische Hochland, Chiapas bis nach Guatemala[18]) und Honduras sich wichtige archäologische Probleme knüpfen. Auf diese hier näher einzugehen, würde jedoch zu weit führen.

Die Sammlung Sauerbrey weist unter den Tonsachen mit metallischem Lüster ein sehr bemerkenswertes Fragment auf. Es ist der Henkel

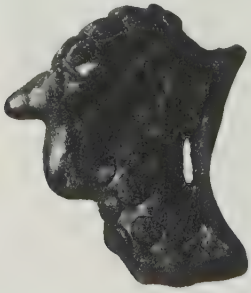


Abb. 18 (ca. 1/2 n. Gr.)

eines Tongefäßes in Form eines Truthahnkopfes mit Hals. Beide sind mit linsengroßen Warzen bedeckt. Die Grundfarbe ist ein graubläulicher, opaker Lüster, der auf den Warzen mehr ins Rotbräunliche spielt. Es ist gewiß ungemein interessant, daß zu diesem Fragment zwei Parallelstücke existieren. Das eine gehört der Lumholtz-Kollektion im New-Yorker Museum of Natural History an (No. 30/1721) und stammt aus dem Staate Jalisco (Ixtlan). Das New-Yorker Stück ist vollständig und weist auf den die Bauchwölbungen bedeckenden Flügeln einen türkisgrün bemalten Stuck nebst Resten von Goldfolie auf. Ein weiteres Pendant hat Prof. Seler von seiner letzten Reise aus Mexiko mitgebracht. Es soll aus Teotihuacan stammen, wo übrigens ebenso wie in Tula praemexikanische Tonwaren mit türkisgrüner Stuckbemalung typisch sind.

[18]) Ueber glasierte Tongefäße aus Guatemala vgl. Seler, Ges. Abhdlg. 3, p. 621 ff.

Das Berliner Stück ähnelt am meisten dem der Sauerbreyschen Sammlung, das von der Costa Cuca stammt. (Abb. 18).

Ein weiteres Fragment aus derselben Gegend stellt den unten hohlen Kopf einer Kröte dar (Abb. 19); ein anderes hat die Form eines hohlen menschlichen Kopfes mit hohlen Augen, runden

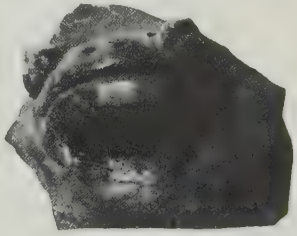


Abb. 19 (ca. 1/2 n. Gr.)

Ohrscheiben und einer Reihe von rundlichen kleinen Auflagen an der Kinn- und Unterkiefergegend (Abb. 20). Ueber diesem Rasselkopf befindet sich ein Tierkopf. Abweichend von anderen Stücken dieses Typus bildet dieser Tierkopf aber nicht eine Maske, aus dem das

Abb. 20 (ca. 1/2 n. Gr.)

menschliche Gesicht hervorsieht, sondern sitzt als Ganzes dem menschlichen Kopfe auf.

Aus Jacaltenango stammt ein vollständiges, kleines, gehalstes Tongefäß von rotbräunlicher Farbe und stark irisierendem, metallischen, bronzeartigen Glanze (Abb. 21). Ein ganz ähnliches Stück befindet sich in der Sammlung Lehmann aus Salvador im Berliner Museum und ein fast gleiches besitzt das Free-Museum of Science and Art in Philadelphia, das in Tahuexco in Honduras gefunden wurde.

Sehr interessant ist ein kleines, grauschwärzliches Tonfläschchen mit trapezförmigen

Flächen, oben gehalst (Abb. 22). Es zeigt auf den Breitseiten (vorn und hinten) eine sitzende menschliche Figur in Flachrelief. Der rechte Arm ist erhoben, der linke über den Leib nach rechts gelegt. Der Stil ist typisch Maya. Das Objekt stammt aus Mazatenango (Plantage Giron-

Abb. 21 (ca. 1/2 n. Gr.)

dina). Auch hierzu sind Parallelstücke bekannt aus Yukatan, der Alta Vera Paz (Guatemala),[14]) Copan und vom Rio Uloa (Honduras)[15]), aus Santiago de Maria (Salvador). Bei allen sind die Reliefs mit Matrizen in den Ton eingedrückt. Die meisten haben außer der figürlichen Dar-

Abb. 22 in n. Gr.

stellung auch noch Reihen mehr oder weniger schematisierter Mayahieroglyphen. Letztere fehlen dem Münchener Stück. Dieses weicht auch in der Farbe des Tones ab, da die übrigen aus weißlichem oder hellgrauem Ton hergestellt sind.

Unter den übrigen Tonobjekten sind grauschwärzliche Becher zu nennen, und ein ebenso gefärbtes, gebauchtes und gehalstes Tongefäß mit eingeritzten Mustern aus Cuilco (Dept. Huehuetenango) und Jacaltenango; ferner Gefäße von sogenanntem Melonentypus, das eine grau aus Cuilco, das andere rötlich aus Quezaltenango.

Erwähnenswert sind ferner ein dreispitziges, unten gedelltes, oben gehalstes, graurötliches Tongefäß mit Henkel aus Cuilco; eine ovale Schale, innen rötlich, aussen graugelblich, in Form eines Gürteltieres (Abb. 23). Aus Mazatenango stammt eine graubräunliche Tonschale mit drei senkrechten Rasselfüßen, die mit einem plastischen, menschlichen Gesicht verziert sind. Der Rand ist ungewöhnlich niedrig und in der Höhe der oberen Fußenden außen gezackt. Dieser Typus erinnert an Objekte aus Costa Rica, und zwar aus dem Gebiete der Güetar, Quepo und Coto.

An tönernen Musikinstrumenten finden sich Pfeifen und Rasseln in Form von Affen und Menschen aus der Gegend der Costa Cuca, Coatepeque. Unter den Pfeifen ist ein dreikugliger Typus bemerkenswert mit drei Löchern und dem Mundstück an der oberen, kopfähnlichen Kugel, aus der Plantage Eden im Dept. Maza-

Abb. 23 (ca. 1/2 n. Gr.)

tenango (Abb. 24). Ganz ähnliche Stücke finden sich auch in Salvador.

Eine gelbliche Tonrassel in Form einer menschlichen Figur zeigt an der Nasenspitze jene rundlichen Knöpfe, die für die alten Bewohner der pazifischen Küste Guatemalas und eines angrenzenden Teiles von Mexiko charakteristisch sind (Abb. 25).

Die Darstellung menschlicher Figuren ist durch einige größere Stücke vertreten. Eine sitzende Figur aus einer Höhle bei Purulá (Vera Paz) ist als Randverkleidung eines Tongefäßes zu denken.

[14]) Seler, Ges. Abhdlg., p. 685.

[15]) G. Byron Gordon, Researches in the Uloa Valley, Honduras: Mem. of the Peabody Mus. of Am. Arch. and Ethn. I, No. 4. Cambridge 1898.

Sehr schön sind zwei große Objekte, von denen ähnliche Stücke in der Gegend der Lagune von Güija und in Salvador gefunden werden. Sie erinnern stilistisch an die reich verzierten

Abb. 24 (ca. 1/2 n. Gr.)

figürlichen Graburnen der Tzapoteken. Das eine Stück der Sauerbreyschen Sammlung wurde im See von Atitlan gefunden (Abb. 26). Es ist aus schwarzbraunem Ton. Die Figur hat die Beine

Abb. 25 (ca. 1/2 n. Gr.)

gekreuzt, auf denen ein rundes Gefäß ruht. Die Hände reichen an den Rand dieses Gefäßes. Die Brust der Figur ist mit einer länglichen, schmalen Schleife geschmückt. Der Kopf ist mit einem Halskragen geziert, in den Ohren stecken runde Scheiben, in der Nase Knöpfe. Die Stirne ist mit einem Stirnkragen und drei Rosetten versehen. Ein Teil des oberen Kopfputzes ist abgebrochen; die Seitenflügel sind lang, breit und flach.

Das zweite Stück der Sauerbreyschen Sammlung wurde in Sta. Cruz del Quiché ausgegraben (Abb. 27). Es ist aus rötlichem Tone gemacht. Die Beine der sitzenden Figur bilden ein Trapez. Ueber die Füße reicht das untere breitere Ende der Schambinde. Ein pelerinenartiger Kragen fällt von der Schulter frei vor der Brust herab und reicht vorn oben zum Hals, unten an das Schambindenende. Die Figur hat die winklig gebogenen Arme auf die Kniee gestemmt. Die Haltung ist vorgebeugt; der Kopf ist hohl. Der zahnlose Mund ist geöffnet, dabei ist der Unter-

Abb. 26 (ca. 1/5 n. Gr.)

kiefer eigenartig vorgeschoben. Die Nasenknöpfe sind klein und kugelig und am unteren Teile des Nasenseptums angebracht. Die Ohren und ein Teil des von oben herabfallenden Kopfputzes sind abgebrochen. Auf dem Rücken trägt die Figur eine viereckige Schale, deren Ränder großenteils abgebrochen sind.

Die Steinobjekte sind vertreten durch Maisreibsteine aus der Gegend von Mazatenango und Chicacoa. Der erstere Typus besitzt drei niedrige Füße und vorn am Rand einen Tierkopf, ein Typus, der weit nach Süden über Costa Rica zu verfolgen ist. Der letztere ist ein ovaler, oben konkaver Stein ohne jede weitere Bearbeitung, vor allem ohne Füße. Diese Art von Metates ist heute noch bei den primitiveren Indianern des südlichen und nördlichen Mittelamerika in

Gebrauch. In Salvador (Ultra-Lempa-Gebiet) z. B. werden derartige ovale Steine in eine in den Erdboden der Hütte gesteckte Holzgabel geklemmt, deren drei Aeste den Rand des Steins festhalten. Die geriebene Maismasse fällt von Zeit zu Zeit über den Rand des Mahlsteines in eine etwas tiefer davor befindliche große Kalebassen- oder Nambira-Schale.

Aus der Gegend der Costa Cuca (bei Quezaltenango) stammen verschiedene größere und kleinere, runde, in der Mitte weit durchbohrte, keulenartige Steine. Speerspitzen aus Feuerstein, kostbares Stück (Abb. 28). Es ist ein Behältnis aus weichem, graugelblichem Stein mit Deckel, das auf vier niedrigen, etwas schräg nach außen gerichteten Füßen steht. Vielleicht handelt es sich hier um einen neuen Typus von Aschenkisten (mexik. tepetlacalli), die bisher nur aus Mexiko bekannt sind.[16]) Das Münchener Stück wurde in einer Höhle bei Atitlan gefunden. Auf dem Deckel ruht mit seitlich gespreizten, platten Extremitäten und plattem Körper ein Tiger, dessen großer, monströser Kopf mit geöffnetem Rachen sich vorn über dem Rande des Deckels

Abb. 27 (ca. 1/5 n. Gr.)

Meißel, Aexte und Beile aus graugelblichem, grünlichem und schwärzlichem Stein sind in Huehuetenango, Mazatenango, Quezaltenango gefunden worden. — Ein Kupferbeilfragment ist mit der Ortsangabe Coatepeque versehen.

Die Zierate aus Grünstein und anderen, dunkleren Gesteinsarten sind Perlen. Köpfe menschlicher Figuren und eine größere Figur (aus Chaculá, Quezaltenango, Quiché, Coatepeque, Huehuetenango, Cantel etc.).

Es bleiben noch einige größere Steinskulpturen zu erwähnen. Die eine stellt einen zopiloteähnlichen Vogelkopf dar (aus Trapiche Grande bei Mazatenango), die andere eine rohe Affenfigur auf einem Sockel (aus Zunil).

Die dritte ist ein außergewöhnliches und erhebt. Dieser Rand ist mit einem mäanderartigen Motiv verziert. Dem mittleren, faßförmigen Teil des Steinbehälters sitzt vorn ein skulpierter Totenschädel auf. Die Außenseite des Behälters ist in drei Reihen übereinander mit Ornamentborten verziert, von denen die mittlere die breiteste ist.

Die Sammlung moderner Objekte aus Guatemala zeigt eine interessante Auswahl von verzierten Guacales und Kalebassen. Der Grund ist tief schwarzblau (Indigo); die Ornamentfiguren wie Armadillos, Vögel, Blumen etc. sind negativ ausgespart, graviert, hellbraunrot oder schwarzblau bemalt und bald zwei-, bald

[16]) Seler, Ges. Abhdlg. 2, p. 717 f.

viersymmetrisch angeordnet. Die Aussparung der Muster dürfte durch Wachsauflagen erfolgt sein, wie das ähnlich C. V. Hartman für Kalebassen aus Costa Rica im Boas-Memorial beschrieben hat.

Ein drittes großes Guacal ist viersymmetrisch mit Reiterfiguren verziert, deren Pferde mit Eisenmarken gebrannt und zwischen denen

Abb. 28 (ca. 1/5 n. Gr.)

Auf zweien der Sauerbreyschen Sammlung

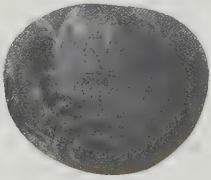


Abb. 29 (ca. 1/5 n. Gr.)

ist eine ergötzliche Tanzszene dargestellt. Von Musikanten sieht man neben dem Lautenspieler und Harfner den Marimbero mit seinen zwei Kautschuk-Klöppeln (Abb. 29).

phytomorphe Motive ziemlich primitiv eingefügt sind.

Die Muster der Gewebe werden bis auf den heutigen Tag von einer stark lebendigen Tradition getragen; sie verraten daher auch weit weniger Verfall als die Ornamente der Keramik, der Kalebasen etc. Die moderne Technik der Gewebe hat leider aber schon vielfach Anilin-Farben angenommen, während früher schöne harmonische Pflanzenfarben wie Indigo, Sacatinta, Palo amarillo etc. verwandt wurden. Die Sammlung Sauerbrey gibt eine Vorstellung von der Textilindustrie der Indianer Guatemalas durch Objekte aus Sta. Cristobal und Totonicapan.

Einige holzgeschnitzte, vogelförmige Tabaks-

pfeifen und einige Musikinstrumente, wie Trommeln mit zwei Schlagflächen und eine hölzerne Schalmei mit sieben Löchern (und zwei kleineren am untersten Loch) vervollständigen die Sammlung. Walter Lehmann.

MÜNZKABINETT.

VON GEORG HABICH

ANTIKE MÜNZEN. (Taf. A.)

Unter den Antiken-Erwerbungen des verflossenen Jahres beanspruchen die äußerlich schlichten Stücke Taf. A 1—3 ein besonderes Interesse. Sie gehören einem Funde an, der im Herbst 1907 auf der Insel Melos gemacht wurde und in der Hauptmasse zu großen Preisen nach Paris, zum kleineren Teil nach England gelangte. In Deutschland waren außer einem vom Berliner Kabinett angekauften Exemplar nur die drei vorliegenden Stücke festzuhalten. Münzgeschichtlich und typologisch bildet der Fund ein Novum (vgl. R. Jameson, Rev. Num. 1908 S. 301 1909 S. 189). Die autonome Stellung, die das kleine Melos im Gegensatz zu seinen Nachbarn sich gegenüber dem delischen Bund und dessen Haupt Athen während des V. Jahrhunderts zu wahren wußte, wird durch den Fund numismatisch illustriert. Dem Stil nach dürften die Münzen nicht lange nach Gründung des Bundes 476 und innerhalb eines nicht sehr großen Zeitraums geprägt sein.

Größtenteils neu sind auch die Münztypen. Der Apfel auf dem Avers (neuerdings als Quitte gedeutet) ist das ständige Namenssymbol der Insel. Sonst herrscht in den Münzbildern große Variabilität. **No. 1** zeigt ein Rad von altertümlicher Konstruktion, die Weiterbildung eines noch älteren, roheren Typus, der lediglich zwei oder drei unregelmäßig gekreuzte Balken aufweist; **No. 2** ein Widderkopf mit der Legende MAAION, der auf einen Kult des Hermes hindeutet. Den Gott selbst erkennen wir in dem Jünglingskopf **No. 3**. Für Hermes ist gerade in dieser Zeit die Hutform des Pilos charakteristisch; als selbstständiges Münzbild kehrt der Pilos wieder in der Serie und zwar deutlich genug gekennzeichnet durch den Caduceus als Abzeichen (s. Rev. Num. 1909 Pl. VII. 19). Somit erscheint eine entlegenere Deutung des Jünglingkopfes auf einen der Kabiren oder auf den Heros Eponymos der Insel zum mindesten nicht nötig. Im Stil wie auch dem Typus nach steht der Kopf ungemein nahe der bekannten Jünglings-Stele von Pella. Hieraus ergibt sich als Datierung der Münze die Mitte des V. Jahrhunderts. Da diese nun der „Fabrik" und dem Schriftcharakter nach zu den jüngsten Prägungen des Fundes gehört (Jameson stellt sie sogar ganz an das Ende der Reihe), so erhalten wir im Gegensatz zu dem gen. Herausgeber, der bis 416 herabzugehen geneigt ist, als untere Zeitgrenze für die Ausprägung und zugleich als Vergrabungstermin das Jahrzehnt vor 450.

Nicht weit von Melos nämlich in Knossos auf Kreta ist der altertümliche Stater **No. 4** geschlagen: Av. Minotauros. Rev. Das stilisierte Labyrinth. Die primitive Technik ist charakteristisch für die Insel. Als Ineditum merkwürdig ist die Didrachme (8,45 Gr.) **Abb. 1.** Sicher auf Euboea

Abb. 1. Euboeische Silbermünze

geprägt, handelt es sich wahrscheinlich um eine Allianzmünze von Eretria und Karystos (Kuh mit Kalb auf späteren Münzen von Karystos s. Babelon, Traité II. S. 694)

Die säugende Kuh findet sich als Münzbild auch im griechischen Westen, so in Korkyra und in Dyrrhachium; hierher gehören ein (nicht abgebildeter) altertümlicher Stater von 11,35 Gr. und **No. 5**, ein durch seinen barocken Stil und hohes Relief, wie durch eine nahezu stempelfrische Erhaltung ausgezeichnetes Silberstück von 11,1 Gr.; beide aus einem neuerdings bei Tarent gemachten Funde stammend. Die stilisierten Blumenfelder auf der Kehrseite werden als Gärten des Alkinoos gedeutet. Von den Inseln stammen auch der Stater Zakynthos (**Abb. 2**): Apollokopf und Dreifuß, sowie **No. 19**,

Abb. 2. Silbermünze von Zakynthos

ein kleines Silberstück von Thasos: Silen mit Trinkschale, ein zierliches Pendant zu dem be-

rühmteren Bilde des alten Trunkenboldes auf den Münzen von Naxos.

Mancherlei Zuwachs erfuhren auch die herrlichen Münzreihen von Sizilien: No 6 ein feingeschnittenes Goldstück von Syrakus mit dem Haupt des Zeus Eleutherios, **No. 7** eine Tetradrachme derselben Stadt mit einem für den Stil des ausgehenden V. Jahrhunderts bezeichnenden, jugendlich herben Mädchenkopf, ferner **No. 11** ein Zehnlitrenstück des Königs Agathokles; hinter dem Pallaskopf A (vielleicht Künstlersignatur); ferner eine seltenere (subaerate) Münze von Metapont: der behelmte Kopf stellt laut Beischrift den Heros Tharragoras dar (vgl. Imhoof, Monn. grecques A. 2).

Der großgriechisch-sizilischen Stempelschneidekunst sind auch die schönsten Prägungen der epirotischen Könige Alexander I. (342 - 326) und Pyrrhus (295—272) zuzurechnen. Jener ist hier vertreten durch den Silberstater **No. 10** mit dem geistig verfeinerten Idealkopf des Zeus von Dodona, dieser durch eine Goldmünze von edlem Stil und prächtiger Erhaltung: **No. 8.** A.) Kopf der Artemis, im Felde Blitz R.) Nike mit Tropaion, Beizeichen Blitz und Halbmond; im Felde π (1/2 Stater zu 4,25 Gr.)

Nächst Sizilien ist es Nordgriechenland, dem man die schönsten Blüten antiker Stempelschneidekunst verdankt und als eine solche darf unbedenklich das kleine Silberstück der thrakischen Stadt Dikaia **No. 12** bezeichnet werden. Der Kopf, so streng und lieblich, so herb und anziehend zugleich, wie wir uns das Ideal des Pheidias allerdings mehr ahnend als wissend vorstellen, ist ein ganz echtes Erzeugnis der griechischen Kunst in ihrer großen Zeit. Uebrigens hält von den bisher publizierten Exemplaren dieser Münze, auch was die delikate Behandlung der Rückseite mit dem Stierkopf anlangt, keines den Vergleich mit dem vorliegenden Stück aus.

Vom eigentlichen Griechenland seien hier erwähnt: **No. 9** Stater von Leukas mit dem seltenen und seltsamen Beizeichen eines menschlichen Auges, weiter ein Halbdrachmenstück des alten achäischen Bundes: A.) Kopf einer Nymphe R.) Pallas (2,8 Gr. besser als das Exemplar im Brit. Museum; vgl. zuletzt Imhoof, Nymphen und Chariten S. 58); ferner eine Halbdrachme von Elis mit dem Kopf der Hera von Argos.

In Pontus, vermutlich in Amisus daheim ist die seltene, bisher nur in einem mangelhaften Exemplar (Imhoof, Monn. grecques E. 15) bekannte Drachme **No. 21** A.) Kopf des Perseus, kenntlich durch den (von Imhoof übersehenen) Flügel über der Schläfe und die Harpe. R.) Gorgoneion (3,74 Gr.). Vom fernen Tauris endlich, nämlich aus Pantikapaion stammt das Silberstück **No. 13.**

Gute Proben griechischer Porträtkunst geben die Königsmünzen der Alexander-Epoche. Den großen Heerkönig selbst stellen die von Ptolemäus I. von Aegypten als Statthalter (316—311) geprägten Tetradrachmen dar: **No. 16** A.) Kopf mit Elephantenhaut bedeckt; R.) Zeus Aëtophoros; ein besonders scharf und kräftig ausgeprägtes Exemplar dieser nicht eben seltenen Münze. **No. 14** stellt Demetrios I. von Makedonien dar. Der thronende Poseidon des Reverses erinnert an den großen Seesieg des Königs und die Einnahme Cyperns (306), die ihm den Beinamen Poliorketes einbrachte. Einen besonders fein individualisierten Eindruck macht das Bildnis Königs Perseus von Makedonien **No. 15,** indes lehrt ein Vergleich mit den Münzen seines Vorgängers Philipp V., daß dieser ältere Perseustypus dem Münzbild Philipps stark angeähnelt ist. Einen besonderen Wert erhält das vorliegende Stück durch die unter dem Halsabschnitt angebrachte Namensinschrift des obersten Münzbeamten Zoilos.

Eine ausgesprochen barbarische Prägung ist die seltene und numismatisch wichtige Tetradrachme eines (sonst unbekannten) thrakischen Dynasten Demetrius **Abb. 3** A.) Dionysos-

Abb. 3. Barbarische Silbermünze des Demetrios (Thrakien)

kopf in Nachahmung der Münzen von Thasos. R.) Lanzenschwingender Reiter (vgl. zuletzt Forrer, Numismatik der Rhein- und Donaulande S. 233).

Endlich seien noch zwei Bleimarken erwähnt: **No. 20** A.) Behelmter Kopf. R.) Schwan mit Lyra emporschwebend. Hellenistische Arbeit. **No. 18** Aegyptisch-römische Marke: A.) Dreiköpfige Göttin (Isis-Hekate) mit Uräusschlange in der Rechten. Links kleiner geflügelter Genius. Rechts Apisstier. Darüber: ΜΕΜΦΙC. R.) Nilus

4
3
5
2
1
6
7
8
9
10
11
12
13
14
15
16
17
18
19
20
21

(mit Lotosblättern über der Stirn) auf einem Tier (Hippopotamus?), in der R. Lotosstaude, in der L. Füllhorn. Vor ihm Euthenia mit Kranz.

Die Abteilung der römischen Münzen hat gleichfalls manche Vermehrung zu verzeichnen. **No. 17** Medaillon des Hadrian. Das leicht und lebendig bewegte Zweigespann mit Viktoria auf dem Rev. wird neuerdings auf des Kaisers Teilnahme an den olympischen Spielen bezogen (s. Blanchet, Rev. Num. 1890 S. 385).

Ferner seien erwähnt zwei Contorniaten d. h. spätrömische Medaillons mit hoch ausgeprägtem Rande, die jetzt als Brettsteine erklärt werden (s. Fröhner, Annuaire 1894 S. 83) 1.) A.) Brustbild des Horaz. R.) Pferd von einem Reitknecht geführt (wie Bernoulli, Röm. Ikonographie Münztafel V. No. 116). — 2.) A.) Kopf Alexander d. Gr. R.) Wagenrennen im Cirkus Maximus.

Die Kollektion des italischen Schwergelds wurde u. a. durch zwei primitive Bronzebarren (aes signatum) vermehrt. Durch Ankauf von 7 Stück griechischer und byzantinischer Münzgewichte wurde mit dem Ausbau dieser bisher unbedeutenden Sparte ein Anfang gemacht.

GEMMEN. (Tafel B).

Bei der auch auf diesem Gebiet infolge der amerikanischen Konkurrenz eingetretenen Preissteigerung muß auf die Erwerbung großer Prunkstücke verzichtet werden. Es kann sich nur darum handeln, die vorhandenen kunstgeschichtlichen Lücken auszufüllen und die Typen zu ergänzen. Die ältere Forschung und Sammeltätigkeit war in diesem Fach ausschließlich auf das Gegenständliche der Darstellung gerichtet. Das polyhistorische Interesse des XVI. und XVII. Jahrhunderts wurde ebenso wie die vorwiegende antiquarische Richtung des XVIII. und die kunstmythologischen Bemühungen des XIX. Jahrhunderts fast ganz durch die kunstgeschichtlich belangloseste Gemmengrupe, die römischen Ringsteine befriedigt. Demgemäß setzt auch unsere kleine Intaglien-Sammlung sich fast durchweg aus späteren italischen, griechisch-römischen und römischen Steinen zusammen. Dagegen waren bis vor wenigen Jahren die großen und wichtigen Gebiete der orientalischen Glyptik, die babylonischen, assyrischen, syrisch-phoenikischen und persischen Siegel, die höchst bedeutende mykenische Steinschneidekunst, die sog. Inselsteine und die archaisch-griechische Gruppe, die jonischen Skarabäen, ja auch die eigentliche Blüte im V. und IV. Jahrhundert so gut wie gar nicht, die hellenistische Zeit, sowie auch der ältere etruskische Stil und die hieran sich anschließenden italischen Gruppen nur vereinzelt und minderwertig vertreten. Diese bedauerlichen Lücken in den Beständen gelang es in den letzten Jahren wenigstens durch Repräsentanten auszufüllen. Im übrigen wurde bei der Ergänzung der schon vorhandenen Reihen besonders auf den (namentlich von Furtwängler stark betonten) Zusammenhang der Stein- und Münzstempelschneidekunst in technischer wie in typologischer Hinsicht Bedacht genommen.

Unsere **Tafel (B)** veranschaulicht ausschließlich den Zuwachs des letzten Jahres, leider nach Gipsabgüssen, die von dem Zauber der Originale kaum einen Hauch verspüren lassen. **No. 1** stellt den Abdruck eines babylonischen Siegelzylinders dar, der aus (dem für diese uralten Siegel charakteristischen) Lapis lazuli geschnitten ist. Dargestellt ist in der Mitte Löwe einen Stier anfallend; links junger Held, bartlos mit aufstrebenden Locken (nach Hommel der jugendliche Gilgamesch) eine Antilope angreifend, die von rückwärts von einem Hund attakiert wird, auf (oder über) dessen Kopf ein Vogel bemerkbar ist; rechts der Held Heabani mit Horn, Ohren, Beinen und Schweif eines Stieres einen Dammhirsch erlegend, auf dessen Kreuz wiederum ein Vogel (Geier) sitzt. Die beiden symmetrisch angeordneten Jagdtiere sind durch eine Doppellinie verbunden, die an eine Fessel denken läßt, zumal sich dieselbe auch um die Brust des Hirsches zu wickeln scheint. Um 2400 v. Chr.

Orientalischen Ursprungs, aber bedeutend jünger sind auch die nächsten drei Nummern. **No. 2** Löwenpaar, heraldisch angeordnet, in Bergkrystall geschnitten. Form und Material sind identisch mit einem Berliner Stück: Gemmenkatalog No. 111, dem es auch stilistisch zunächst steht. Syrische Arbeit des VI. Jahrhunderts. **No. 3.** Löwe (im orientalischen Typus mit ungeheurem Stirnhorn) zerreißt einen Stier, auf dessen Rücken eine Krähe. Bandachat in Form eines vierseitigen Kegels mit abgeschrägten Kanten und Durchbohrung. Altpersisch (vgl. Berl. Gemmen No. 97). Als vollkommenes Gegenstück hierzu erscheint **No. 4.** Indes ist der altertümliche Stil hier nur ein affektierter. Wie die Façon des Steines (honigfarbener Quarz), ein sassanidischer Ring von kugeliger Form, beweist, ist das Stück nicht vor dem III. Jahr-

hundert nach Chr. entstanden: ein bisher ganz vereinzeltes Beispiel für eine ziemlich stilgetreue Nachahmung altorientalischer Typik in sassanidischer Kunst, deren Archaismen sonst nur sehr unvollkommen das alte Vorbild kopieren. Auch die andere Möglichkeit ist zu erwägen, ob der Stein nicht doch der achämenidischen Zeit angehört und also hier der Prototyp für die Kugelform der Sassanidensteine vorliegt.

Italischen Ursprungs sind **No. 5** u. **6**. Die zum Sprunge geduckte Chimära, flüchtig „al globolo" gearbeitet, ist eine spät etruskische Arbeit; ein sorgfältig geschnittener schöner Carneol-Skarabäus. — Dieselbe Form zeigt auch der andere Stein, ein gelbbrauner Bandachat: nackter Held auf Felsen sitzend, die Stirn trauernd auf die Rechte gesenkt, die ein Stab unterstützt. Am Rücken ein Pfeilköcher. Unten am Sitz Bogen und Pfeil. Links angedeutet ein Quell, dessen Wasser der Sitzende auf seinen linken Fuß fallen läßt. Die Darstellung steht nahe Berl. Gemmen No. 367, von Furtwängler auf Herakles gedeutet (vgl. auch Furtw. Antike Gemmen Taf. XIX, 6), indes handelt es sich offenbar um Philoktet, der am frischen Wasser den kranken Fuß kühlt.

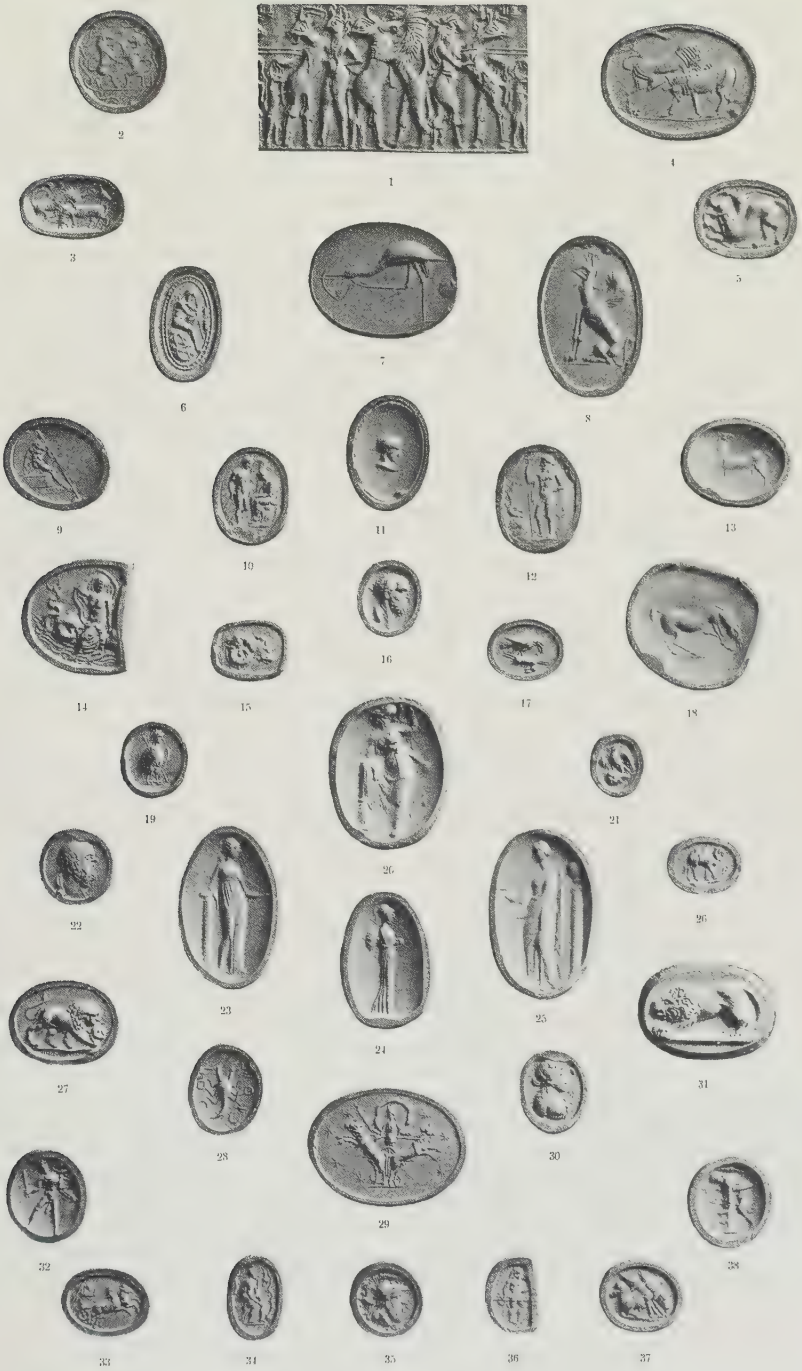
Das Hauptstück der vorigjährigen Erwerbung ist **No. 7**: nach Stil und Form ein charakteristisches Produkt der eigentlich griechischen Glyptik, entstanden um 400 v. Chr. Der bläulich weiße Chalcedon von skarabaeoider Form zeigt ein Motiv aus der Tierfabel, einen bogenschießenden Kranich in virtuosem, mit leichtester Hand improvisierendem Schnitt. Als nächste Analogie sei der Reiher Furtw. Ant. Gemmen Taf. XI. 30 genannt. Es ist der flüchtig geistreiche Stil des V. Jahrhunderts, den dann der große Dexamenos zur höchsten Finesse ausbildete, ohne dabei etwas von jener Zartheit und Frische einzubüßen, die das Kennzeichen alles Original-Griechischen und das Gegenteil von der so oft damit verwechselten klassizistischen Härte ist. Ein zeitlich früheres, aber künstlerisch unbedeutenderes, ziemlich salopp ausgeführtes Beispiel dieser Richtung ist auch der sitzende Greif **No. 8**; ebenfalls ein Chalcedon skarabaeoider Form.

Verschiedene Gattungen der hellenistischen Glyptik repräsentieren die folgenden Stücke **No. 9—17.** Einer durch besondere Eleganz ausgezeichneten Gruppe konvex-konkav geschliffener Steine ist der Hyazinth **No. 13** zuzurechnen: Rennpferd mit Siegespalme im Maul (vgl. Erwerbungsbericht 1909 Taf. II No. 13). Diesem steht nahe das feurige Roß **No. 18**, das sehr flott in einen linsenförmigen als Anhänger mit durchbohrter Oese gearbeiteten Chalcedon geschnitten ist. Dem Motiv des scharrenden Pferdes, das u. a. bei dem Pegasus auf Mithradates-Münzen und auch als Münzbild von Larissa wiederkehrt, liegt die volkstümliche Vorstellung von der Begabung des Pferdes als Quellensuchers zugrunde.

Zu einer erst von Furtwängler wieder als echt antik erkannten Reihe von großen, stark konvexen Steinen mit ganz flüchtigen Darstellungen (vgl. Antike Gemmen Text S. 148 Taf. XXXI u. XXXIV) gehören die beiden Carneole **No. 23** u. **25**; ebenso auch die archaistische Athena **No. 24**, die auf einen länglichen bikonvexen Citrin mit Durchbohrung („Schieber") geschnitten ist. Für die ungewöhnliche Form vgl. Furtw. Ant. Gemmen XXXIV 14. Diese drei Stücke sind in Aegypten erworben. Stilistisch schließt sich hier auch **No. 20** an, eine braune Paste (vgl. Furtwängler Ant. Gemmen XXVII 57). Das männliche Motiv des aufgestützten Fußes ist etwas auffallend für Athena, doch ist die Deutung durch die Aegis gesichert. Vor der Figur im Felde die Signatur des bis jetzt unbekannten Meisters Kerdon.

Den Uebergang der griechischen zur römischen Kunst, ohne daß die Grenzlinie sich genauer bezeichnen ließe, stellen die folgenden Stücke dar: **No. 11** Kopf der Amazone des Kresilas auf flachkonvexem Amethyst (vgl. Furtw. A. G. XL. 23 u. 24), **No. 9** Diomed das Palladium raubend. Fragment. Von besonderer Feinheit im Detail; frischer und geistreicher im Schnitt als die Dioskuridesgemmen dieses Gegenstands; dem Stil des Felix (Furtw. L. 11) näher stehend. (Roter Carneol von schönstem Feuer.) **No. 12** Poseidon mit Dreizack im archaisierenden Typus der „neuattischen" Reliefs (tiefroter Carneol). **No. 16** Kopf eines griechischen Philosophen (Epikur? roter Carneol). **No. 15** Widderkopf von einer Maus benagt (heller Carneol). Auch die durch besonders tiefen Schnitt bemerkenswerte Okeanide **No. 14** dürfte als griechisch-römisch zu bezeichnen sein.

Der Rest ist römische Arbeit. **No. 10** Orest vor der auf dem Grab des Agamemnon sitzenden Elektra. Flüchtig gearbeitet, aber durch die seltene Darstellung wichtig (quergestreifter Sard). **No. 7** Adler einen Hasen zerfleischend, ähnlich dem Münzbild von Agrigent (Carneol; aus Sizilien). **No. 21** Adler auf Eberkopf; ähnlich


2
1
4
3
5
7
6
8
9
10
11
12
13
14
15
16
17
18
19
21
26
22
23
24
25
31
27
28
30
29
32
38
33
34
35
36
37

wie der Adler auf Hirschkopf auf elischen Münzen. **No. 19** Eule mit Athenakopf (roter Jaspis). **No. 22** Sokrateskopf in flüchtiger Ausführung (Carneol). **No. 26** Dromedar, im Feld Δ (roter Jaspis). **No. 27** Schreitender Löwe (Chrysopras). **No. 28** Skorpion mit Inschrift CKOPΠΙΟC (Carneol). **No. 30** Bakchantin (Carneol). **No. 29** Luna auf Stiergespann im Siebengestirn der Plejaden (Grüner Jaspis; wegen der astrologischen Bedeutung vgl. Thiele, Himmelsbilder S. 137 f.). **No. 31** Schreitender Löwe. Cameo (Achat).

Die Nummern 32—38 stellen antike Pasten dar, worunter hervorzuheben: **No. 35** behelmter Kopf mit archaisch stilisiertem Bart (irisierendes Glas), **No. 36** Herakles archaistisch (Fragment) und **No. 38** Diomed beim Palladiumraub über den Altar steigend (schwarze, weißgestreifte konvexe Paste). No. 32 und 38 bereichern die Darstellungen des Palladienräubers um zwei neue Typen.

RENAISSANCE-MEDAILLEN (Taf. C)

So reich die bayerischen Museen an Kleinplastiken mancherlei Art sind, so fehlten bisher so gut wie gänzlich jene vielbegehrten kleinen Rundstücke aus Kelheimer oder Solnhofener Stein, die als Modelle zu Medaillen zu betrachten und vorzüglich geeignet sind, den innigen Zusammenhang zwischen der Medaillen- und Goldschmiedekunst in der deutschen Renaissance aufzuzeigen. Es ist daher als ein besonderer Glücksfall zu preisen, daß — dank der Munificenz des Freiherrn Hugo von Hirsch-Gereuth — neuerdings ein feines Stück dieser Art erworben werden konnte, das für Bayern noch besonders wertvoll dadurch ist, daß es den Kurfürsten Otto-Heinrich von der Pfalz darstellt (**No. 2**).

Das physiognomisch meisterhafte Miniaturporträt, das seine ganze Finesse freilich erst unter der Lupe offenbart, stellt den berühmten Fürsten im 58 Lebensjahr dar. Die schwerfällige Last des Körpers, unter der Ott-Heinrich zu seufzen hatte, spricht sich in der ganzen Haltung vortrefflich aus, und verstärkt wird dieser Eindruck noch durch das Auge, dessen mühsam erhobener Blick vorzüglich beobachtet ist. Dabei entbehren bei eingehenderer Betrachtung die schlaffen Züge dennoch nicht einer gewissen geistigen Belebtheit; zumal der Mund gibt Kunde von dem verfeinerten Geschmack, der hohen Kultur des Dargestellten. Die dem Modell entsprechende Medaille befindet sich in einem alten, bis auf die fehlerhafte Interpunktierung der Umschrift übereinstimmenden, im übrigen schlecht erhaltenen Silberexemplar (mit Wappen auf der Rückseite) im k. Münzkabinett. Der Meister ist unbekannt. Das Stück rührt indes unzweifelhaft von derselben Hand her wie die köstliche kleine Alabasterbüste Otto Heinrichs in Louvre (Abb. s. Rott, Otto Heinrich und die Kunst, Titelb.). Nur soviel sei zu dieser offenen Frage bemerkt, daß gerade im Jahre der Entstehung dieser Bildnisse, 1558, Alexander Colin von Mecheln zur plastischen Ausschmückung des Ott-Heinrichbaus nach Heidelberg berufen wurde.

Einen erfreulichen Zuwachs, der zum Teil aus dem „Mannheimer Reservefond" der Akademie d. W. bestritten wurde, bedeutet ferner die Medaille auf Anton von Burgund, den Halbbruder Karls des Kühnen **No. 1**, ein Originalbronzeguß von schönster Erhaltung. Im engsten Rund konzentriert sich hier die bis zur Brutalität gespannte Energie des skrupellosen Realpolitikers, der mit zweifelhaftem Rechte den Namen des „großen" Bastard führt. Die Rückseite enthält als Symbol des Kriegshelden ein zur Verteidigung der Mauern dienendes Gerät, nämlich einen Feuerkasten, der bei der leisesten Berührung seinen glühenden Inhalt über die Belagerer ausschüttete. Hierauf bezieht sich auch die drohende Devise, die mit „noli me tangere" gleichbedeutend ist. Die ca. 1470—1480 entstandene Medaille gehört zu einer kleinen Gruppe von Schaumünzen, die man bisher mit verschiedenen italienischen Künstlernamen in Verbindung brachte, indes, wie ich glaube, vlämisch-burgundischer Entstehung ist (vgl. Mémoires du Congrès International de Bruxelles 1910 S. 117).

Sonst enthält Tafel C deutsche und italienische Medaillen zumeist der späteren Renaissance. Noch aus der besten Zeit der süddeutschen Medaillistik, aus dem ersten Drittel des XVI. Jahrhunderts stammt die Schaumünze auf den Nürnberger Bildhauer Hans Peißer von der Hand des Ludwig Neufahrer (**Abb. 4**) ein schlichtes Bleistück nur, aber nicht uninteressant um des Dargestellten willen (vgl. Monatshefte f. Kunstwissenschaft 1910 S. 66). Die geprägte Schaumünze Luthers **No. 4** ist 1533 im deutschen Osten entstanden und wird dem Stempelschneider Michael Hohenauer zugeschrieben. Hierher gehört auch der Meister W. G, der 1545 den (signierten) silbernen Schaupfennig (**Abb. 5**)

mit der Schöpfung Evas und dem Weltgericht auf dem Revers, beide Darstellungen nach Holbein, geschnitten hat. Auch die hübsche Verkündigung **Abb. 6**, eine Arbeit des Monogrammisten I E (1588), ist hier einzureihen. Bedeutender als diese betriebsamen Vertreter der

Abb. 4. Hans Peisser
Medaille von Neufahrer

böhmischen und sächsischen religiösen Medaille ist der bevorzugte Medailleur des kurfürstlichen Hofes in Dresden Tobias Wolf, für dessen saubere und trockene Art das in flachstem Relief gehaltene Porträt des kurfürstlichen Leibarztes Salomon Alberti **No. 9** (Silber) ein charakte-

Abb. 5. Schöpfung Evas
Silber-Medaille des Monogr. W. G.

ristisches Beispiel ist. Den sehr ausgeprägten Stil eines unbekannten Meisters von bemerkenswerter porträtistischer Begabung, den man im Kreise Kaiser Rudolphs II. zu suchen haben wird, lehrt das ovale Schaustück des Prager Ratsherrn Joh. Albin Greifenberg **No. 11** kennen, während das lorbeergekrönte Brustbild des genannten viel porträtierten Kaisers im Prunkharnische **No. 7** als Arbeit des in München und Prag tätigen Goldschmied-Bildhauers Paulus von Vianen gilt. Nur dem Namen nach unbekannt ist der in Wien ansässige Meister des exakt geschnittenen, aber etwas leeren Enface-Porträts von Josef Seiffert **No. 8** (1585), dessen Werk sich bei Domanig, Deutsche Medaille S. 27 zusammengestellt findet und durch das vorliegende Stück ergänzt wird. Ein hübsch geschlossenes Bild von der Leistungsfähigkeit der Augsburger Medaillenkunst noch im späten sechzehnten Jahrhundert ergeben die drei gut bürgerlichen Medaillen des Paul Gasser (1562), Peter Sickius (1571) und Andreas Renmann (1596) **No. 3, 5 u 6.** —

Abb. 6. Verkündigung
Silber-Medaille des Monogr. J. E.

Den vornehmen, stark italienisierenden Hofstil der Zeit repräsentiert dagegen gut die elegante Bronzemedaille des Jacopo Antonio de Sorra **No. 14** (Rev. Bogenschütze, datiert 1561), die in Armands Medaillenwerk (Bd. II S. 233) unter „unbekannten Meistern" aufgeführt wird, aber mit Sicherheit als Jugendarbeit des ausgezeichneten Antonio Abondio angesprochen werden kann, und ferner die spätere Medaille eines sonst unbekannten „Petrus Gajonzel Luerens(is?)" **No. 12** (Silber ziseliert, datiert 1561) die sich zwanglos dem Werk von Antonios Sohn Alessandro Abondio einreiht (vgl. Domanig, Deutsche Med. Taf. 29 No. 261 ff). Die Rückseite bezieht sich auf die 1563 erfolgte Wappen-Verleihung an den Dargestellten.

Der Rest sind italienische Arbeiten. Die von Pietro Bembo erdachte Rückseite der hochseltenen Lukrezia-Borgia-Medaille, Amor an einen Lorbeerbaum gefesselt, an dem Musikinstrumente aufgehängt sind, liegt hier in Form einer einseitigen Bronze-Plakette vor (**Abb. 7**).

1

3

2

4

5

6

7

8

9

10

11

10

12

13

14

15

Von dem wohlbekannten Vicentiner Valerio Belli (erste Hälfte des XVI. Jahrh.) rührt das zierliche Silberstückchen **No. 15** mit dem Phantasieporträt des Alkibiades her. Die Kehrseite mit dem Bilde Ciceros — eine seltsame Zusam-

Abb. 7. Rückseite der Med. auf Lukrezia Borgia (Bronze). Unbekannt. ital. Meister

menstellung! — ist nicht minder frei erfunden. Dagegen gibt die nicht eben seltene Medaille des Tommaso Rangoni, gen. Philologus, von der Hand eines unbekannten Modenesen

Abb. 8. Luigi Montalto
Bronze-Med. von J. M. Pirix

No. 10 (Bronze) das überzeugende Bild eines wohlwollenden alten Hausarztes, wie es der 1577 hochbetagt gestorbene Mediziner war. Der wunderliche Revers mit der einen Stier kränzenden Frauengestalt wird durch die Umschrift VIRTVTE · PARTA · DEO · ET · LABORE nur ungenügend erklärt. Die namenlose Schöne **No. 13** endlich gehört stilistisch der Richtung des Mailänders Leone Leoni an.

„J. M. Pirix" signiert ein vermutlich aus Spanien in Italien eingewanderter Künstler, der

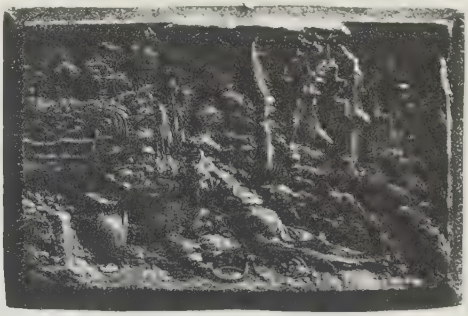


Abb. 9. Allegorie der Unmässigkeit
Bleiplakette von P. Flötner

merkwürdiger Weise nur aus der einen Medaille auf Luigi Montalto von 1583 **Abb. 8** (Bronze einseitig) bekannt ist (vgl. Bolzenthal, Skizzen zur Kunstgesch. der Med. S. 192).

Plaketten. Zwei Bleiplaketten von Peter Flötner, die bereits im vorjährigen Bericht

Abb. 10. Allegorie auf die Vergänglichkeit
Bleiplakette von P. Flötner

Erwähnung fanden, seien hier nachträglich abgebildet, da sie zum Reizvollsten gehören, was der vielgerühmte Meister in dieser spielerischen Kleinkunst geleistet hat: kleine romantische Landschaften mit allegorisch gemeinter Staffage (**Abb. 9 u. 10**).

Mittelalter- und neuzeitliche Münzen. Ueber den Zuwachs dieser Abteilungen, bei denen das kunstgeschichtliche Interesse hinter dem numismatischen zurücktritt, erscheint ein gesonderter Bericht in den „Mitteilungen der Bayr. Numism. Gesellsch." 1910.

Moderne Medaillen. Die im Dezember 1909 ausgeschriebene Konkurrenz für moderne Kunstmedaillen, deren Preise aus dem von Herrn Georg Hitl, hier, dem k. Münzkabinett zu diesem Zwecke gestifteten Kapital bestritten werden, gab Gelegenheit zur Erwerbung einer Anzahl von Arbeiten jüngerer Künstler, die bis dahin als Medailleure noch nicht hervorgetreten waren, wie Hans Schwegerle, Arthur Storch, (**Abb. 11**), Fr. Lommel, Viktor Oppenheimer, E. Epple u. a. Ferner wurden angekauft neuere Arbeiten von M. Dasio, H. Hahn, G. Römer, M. Kogan, Balth. Schmitt und Schabel, hier, ferner von L. Habich in Stuttgart, J. Kraumann in Frankfurt a. M., B. Elkan in Rom, Roty in Paris und Vermeylen in Löwen.

Abb. 11. Medaille des Vereins Zoologischer Garten in München (Bronze) Von A Storch

SCHENKUNGEN.

Außer den erwähnten Stiftungen der Herrn Hugo von Hirsch-Gereuth und Georg Hitl wurde das Münzkabinett durch zahlreiche überaus dankenswerte Zuwendungen von Münzen und Medaillen erfreut. Als Schenker seien hier genannt die Stadt Wien, der deutsche Reichstag, ferner die Herrn Ingenieur Karl Ammon in Bangkok, Dr. Barlow, Freiherr von Bissing, J. Bürklin, Fürst Castell, Prof. M. Dasio, hier, Geh. Rat Dr. Forster in Augsburg, Exc. von Frauendorfer, Dr. Paul Gans in Garmisch, Dr. med. Goldschmidt, J. V. Kull, J. Levy-Brüssel, Fr. Lommel, Baron A. von Reck, Münzdirektor Riederer, Prof. G. Römer, Dr. H. Schupp, hier, Bildhauer F. Vermeylen in Löwen, Baron v. Volkamer, H. Wenglein-Nürnberg, Kunstmaler Wolter und Dr. E. Zugmayer, endlich die Brauerei-Ausstellungsleitung München 1909, die Allg. Elektrizitätsgesellschaft Berlin und die Pöllathsche Prägeanstalt in Schrobenhausen. Die Erwerbung der Medaille auf Anton von Burgund (s. oben) wurde durch einen ansehnlichen Zuschuss aus dem „Mannheimer Reservefond" der Akademie d. W. ermöglicht.

Gesamtübersicht. Ueber die Neuerwerbungen 1909 insgesamt möge folgende Tabelle einen Ueberblick geben:

Antike Münzen	87	Stück
Antike Gemmen	44	„
Mittelalter- u. neuzeitl. Münzen (inkl. Funde)	6702	„
Medaillen XV.—XVIII. Jahrh.	27	„
Moderne (Kunst-) Medaillen	93	„
Plaketten	4	„
Varia	100	„
zusammen	7057	Stück.

K. ANTIQUARIUM 1909.

VON JOHANNES SIEVEKING.

I. Marmor.

1. Aegyptisches Relief. Sog. Horus auf den Krokodilen. Höhe 14½ cm. Breite 10½ cm. Schutztafel gegen böse Tiere. Mit einer Oese zum Aufhängen. Horus als Kind, in den Händen Schlangen, Skorpione, einen Löwen und eine Gazelle tragend, steht auf den Köpfen zweier Krokodile. Ueber Horus der Kopf des Bes. Vorder- und Rückseite sind mit den üblichen Formeln beschrieben. Gewöhnliche Arbeit der Spätzeit, aber ein gutes typisches Beispiel dieser Art ägyptischer Amulette.

2. Fragment eines landschaftlichen Reliefs. Höhe 24 cm. Breite 22 cm. Dicke 2 cm. Aus Italien. Erhalten ist nur die rechte obere Ecke mit den Aesten und der Krone eines Baumes und unter ihm das Oberteil einer archaistischen bärtigen Herme mit einem Gewandstück um den Schaft. Vor der Herme hängt an einem Strick von dem Aste des Baumes herab ein geflügelter Tierleib, ein phantastisches Mischwesen, das vielleicht vorne in einen Phallus

auslief. Der gleichmäßigen Reliefhöhe und dem Stile der Baumkrone nach liegt der wohl römischen Arbeit ein hellenistisches Vorbild zu Grunde. Sehr flotte Arbeit.

3. Rind als Zugtier. (Abb. 1) Höhe 21 cm. Breite 31 cm. Dicke 3–6 cm. Oben und an beiden Seiten Bruchflächen. Angeblich vom Rhein. Ein zottiges Rind, seinem Bau nach vielleicht ein Büffel, ist vermittelst eines Halsjoches an die in einen Widderkopf auslaufende Deichsel gespannt. Frische Arbeit der römischen Kaiserzeit.

Abb. 1

4. Zwei Köpfe, Jüngling und Pan, von einem griechischen Relief des 4. Jahrh. Aus Chios.

II. Bronze.

1. Fragmente eines großen archaischen Deinos. (Abb. 2.) Aus Süditalien. Größter Umfang ca. 1.45 m. Um den Körper läuft ein sehr fein gravierter Fries von Palmetten und Lotosblüten, die Schulter schmückt ein Blattstabornament. Auf dem Gefäßrand stehen mit apotropäisch erhobenen Händen vier 7½ cm. hohe Sirenen, auf der Mitte des mit Stabornament und Flechtband verzierten Deckels, als Handhabe dienend, ein widdertragender Hermes von 11 cm. Höhe. Der Deinos stimmt bis auf das Friesornament völlig überein mit dem in Capua gefundenen, in der Brüsseler Sammlung Warrocqué befindlichen Stück, das v. Duhn Mon. dell'Inst. XI, Taf. V, 2 abgebildet hat.

2. Statuette eines nackten Mädchens mit Kopfhaube. Polykletischer Stil. Abgebildet und eingehend besprochen in diesem Halbband des Münchner Jahrbuchs S. 1 ff.

3. Statuette der Isis. Höhe 17½ cm. Die Göttin trägt einen hohen Kopfputz, in ihrer Linken ist ein jetzt fehlendes Szepter zu ergänzen. Spuren von Vergoldung. Sorgfältige gute Arbeit der saitischen Zeit.

4. Jüngling mit Fesseln. (Abb. 3.) Höhe 7 cm. Aus Rom. Die Figur stützt sich vornüber gebeugt mit beiden Händen, auf denen das Kinn ruht, auf einen modern ergänzten

Abb. 2

Stock, der die Stelle des verlorenen antiken einnimmt, und blickt ruhig vor sich hin. Um den Leib wie um jedes Fußgelenk läuft ein dicker Ring, zweifellos Fesseln, die untereinander mit

Abb. 3

Stricken verbunden waren, wie es Erosdarstellungen zeigen, am anschaulichsten die Aulosgemme (Furtwängler, Antike Gemmen 57,4; vergrößert Daremberg-Saglio I, 2 fig. 1883), wo

Abb. 4

der Eros sich außerdem auf eine Hacke aufstützt, wie wir es auch für unsere Statuette voraussetzen müssen. Es ist ein zu schwerer Frohnarbeit verurteilter Sklave. Gute römische Arbeit.

5. Stadtgöttin. (Abb. 4.) Höhe 6,8 cm. Aus Rom. Es fehlt die rechte Hand mit dem Attribut. Die Deutung ist durch die Mauerkrone gesichert. Das Tier im linken Arm der Statuette scheint ein kleiner Tiger zu sein, dadurch würde die Beziehung auf eine Stadt am Tigris, wohl Seleucia gegeben. Gute römische Arbeit.

6. Behelmter Eros (Abb. 5). Höhe 7½ cm. Aus Rom. Es fehlen die Unterbeine, der rechte Arm, die linke Hand, der eine Flügel und ein Stück des Helmkammes. Der Helm liegt wie eine Haut glatt am Kopfe an. Die Figur wird bogenschießend zu ergänzen sein. Flüchtige römische Arbeit. Als Analogie für den behelmten Eros ist eine frührömische Gemme (Furtwängler, Antike Gemmen 28, 26) anzuführen.

Abb. 5

7. Zwei als Attachen mit glatter Rückseite, auf der sich ein dicker Zapfen zum Einsetzen befindet, gearbeitete Kriegerfiguren (Abb 6) die beide sehr durch Oxydation gelitten haben. Ein unbärtiger Tubabläser, wie es scheint mit Tierhelm, Höhe 10½ cm und ein rücklings zu Boden gefallener Barbar mit langem Bart und Stirnlocke, vermutlich ein Germane. Höhe 9½ cm. Aus Rom. Dekorative römische Arbeit.

III. Terrakotta.

1. Salbgefäß in Form eines behelmten Kopfes (Abb. 7). Höhe 7½ cm. Aus Rhodos. Die Mündung und die Spitze des Helmkammes fehlen. Die Oberfläche ist verrieben, so daß sich von dem einstigen Farbüberzug nur hinten am unteren Rand violettrote Spuren finden. Von

eingeritzten Verzierungen zeigt der Helm vorne über der Stirn eine Palmette, auf beiden Seiten an langem Stengel eine Lotosblüte und in der Nackeneinziehung einen Mäander. Ein ganz

Abb. 6

übereinstimmendes Stück befindet sich im Privatbesitz des Herrn Dr. Arndt, München.

2. Salbgefäß in Gestalt eines hockenden Affen. Höhe 10 cm, aus Rhodos.

Abb. 7

3. Stehender Hahn (Höhe 9 cm) und sitzende Sphinx (Höhe 9½ cm). Zwei Reliefigurenmit ausgeschnittenem Grunde. Aus Attika. Am Hahn 2 Löcher zur Befestigung, die Sphinx im Typus Winter, Typenkatalog I S. 229. 9.

4. Große Cicade. Länge 12½ cm. Aus Attika.

5. Archaische thronende Göttin. Sizilisch. Körper idolartig, reiche Brustkette. Höhe 26 cm. Vgl. Winter I, 125. 2.

6. Archaische weibliche Sitzfigur auf breitlehnigem Thron. Höhe 21 cm. Aus Athen. Vgl. Winter, Typenkatalog I, 48. 2.

7. Stehende Peplosfigur strengen Stils, mit der gesenkten Rechten das Gewand fassend, die Linke vor die Brust gelegt. Höhe 23 cm. Aus Attika.

Abb. 8

8. Zwei Jünglingsfiguren, eine im Chiton, Chlamys und Panzer, die andere ebenso, nur ohne Panzer und auf Pfeiler gestützt. Vgl. Winter II, 237. 1. Die Hüte fehlen. Jede 23½ cm hoch. Aus Tanagra. Geschenk des Herrn James Loeb.

9. Eros auf bärtige Herme gelehnt, im Motiv des Oeleingießers (Abb. 8). Höhe 17½ cm. Aus Madytos.

10. Sog. Webergewicht mit eingepreßtem Relief (Gemmenabdruck?). Bekleidete Aphrodite, sich auf einen Pfeiler stützend und gegen einen Altar gewendet, auf dem Eros sitzt. Aus Chios.

11. Verschiedene römische Lampen, darunter eine sehr große von 35 cm Länge aus Kyrene mit dem Bilde der kapitolinischen Trias, eine andere in Gestalt zweier Füße, eine mit Lorbeerkranz als Reliefschmuck, eine mit vier Masken, eine mit zwei Gerippen, eine mit Barbar, der von einem Hahn am Schopfe gefaßt wird, eine mit kniendem Gladiator.

12. Oelfläschchen mit stehendem Gladiator.

IV. Verschiedenes.

1. Teile eines Holzsarkophags aus Kertsch und zu seiner Verzierung gehörige Medusenmasken aus Stuck.

2. Bleimedaillon aus Chios. Gottheit auf einem Löwen stehend, davor Anbetender. Eine Wiederholung in der ehemaligen Sammlung Arndt, Glyptothek.

K. GLYPTOTHEK UND SKULPTUREN-SAMMLUNG DES STAATES. 1909, II.

VON PAUL WOLTERS

1. Durch die Güte des Herrn Maspero ist der Skulpturensammlung des Staates als Geschenk des Service des Antiquités de l'Égypte eine erfreuliche Probe monumentaler dekorativer Kunst zugegangen in Gestalt des hier abgebildeten Gemäldes. Seine Größe beträgt 70 zu 46 cm; die Wiedergabe (Abb. 1) erfolgt nach einer Photographie, deren durch die verschiedene Wirkung der Farben verursachte Unklarheit Herr Karl Reichhold mit dem Pinsel ausgeglichen hat. Das Bild stammt aus dem in Theben gelegenen Palaste Amenophis III. („el-Malkata" bei Medine Habu), der 1888 entdeckt, von Daressy und 1901 von Robb de Pyster Tytus zum Teil ausgegraben wurde; vgl. Newberry in den Proceedings of the Society of Biblical Archaeology XXII, 1900 S. 142. Daressy in den Annales du Service des Antiquités de l'Égypte IV, 1903 S. 165. A preliminary Report on the Re-excavation of the Palace of Amenhetep III by Robb de P. Tytus, Newyork 1903. F. W. v. Bissing in Sphinx VII, 1903 S. 229.

Abb. 1

L. W. King und H. R. Hall, Egypt and Western Asia in the Light of recent Discoveries, 1907, S. 354. Dies Bruchstück schmückte den Fußboden eines Raumes (E), der als Audienzsaal gedient zu haben scheint (Tytus S. 16). In der Mitte dieses Raumes war ein Gewässer dargestellt mit verschiedenartigen Fischen, Wasserpflanzen, schwimmenden und fliegenden Vögeln; um dies Mittelbild lief ein Streifen mit Papyrus und andern Pflanzen und mit dazwischen fliegenden Wasservögeln. Von diesem Einfassungsstreifen stammt unser Fragment. Vor dem Throne zeigte der Boden gefangene Asiaten und Neger abwechselnd mit Bogen.

Es ist ein entenartiger Vogel zwischen zwei Papyrusstauden dargestellt. Diese sind mit flotten, derben Pinselstrichen in heller, blauer Farbe auf den weißen Grund gesetzt, die Wurzelblätter gelb mit rotbraunen Umrissen und Innenlinien; rotbraun sind auch die äußeren runden Umrisse der Büschel und ihre Kelchblätter gemalt. Zwischen diesen beiden Stauden wächst in hellem, stumpfem Grün gemalt eine Pflanze mit länglichen gekrümmten Blättern auf, aus einer ziemlich kompakten, durch dunklere Striche etwas belebten Blättermasse am Boden; ungefähr elliptische in dem Blau der Papyrusstauden gemalte Körper mit hellem Innenfeld und je zwei rotbraunen Tupfen stellen vermutlich Früchte dar, vielleicht halb offene Schoten. Die Ente ist in schwarzen Umrissen gezeichnet und mit gleichfarbiger Innenzeichnung belebt, außerdem ist der Schnabel blau gefärbt, der Kopf gelb, ebenso der Rücken, und zwar bedeckt diese gelbe Farbe auch die drei unteren Schwungfedern der Flügel, die im übrigen bläulich erscheinen mit einem rotbraunen Strich am oberen Rand; an den Seiten und am Schwanz des Vogels erscheint dieselbe bläuliche Färbung; die Füße sind rotbraun, mit schwarzem Außenkontur. Ganz rechts, über dem niedergebogenen Papyrusbüschel erscheint ein schwarz gemalter Rest, der von dem Schwanz eines anderen nach rechts fliegenden Wasservogels herrühren wird. Die untere Anschlußlinie ist schwarz, darunter erscheint wieder weißer Grund. Auch oben läuft eine schwarze Abschlußlinie, über welcher ein schmaler weiß gebliebener Streifen erscheint, darüber wieder ein hellblauer, darüber noch einmal weißer Grund. Die Streifen sind von einander durch schwarze Linien abgesetzt.

Das längere, bei Tytus S. 16 abgebildete Bruchstück zeigt abwechselnd Papyrusstauden und das geschilderte hellgrüne Gewächs, und vor diesem je einen Vogel. Es scheint sich also diese selbe Reihenfolge immer wiederholt zu haben.

Der Grund erscheint jetzt durch moderne Tränkung leicht gelblich getönt, war aber voraussichtlich ursprünglich ganz weiß. Er besteht aus feinem weißem Kalkmörtel, dem zur Erhöhung der Haltbarkeit vegetabilische Fasern beigemischt sind, die meist nur so dick wie stärkere Haare erscheinen, an einzelnen Stellen sich aber als dicke Hölzchen darstellen. Sie durchsetzen die ganze obere Schicht und werden nicht nur an Bruchstellen sichtbar, sondern auch an der alten Oberfläche, wo sie allerdings meist ausgefallen sind und nur eine vertiefte Spur hinterlassen haben. Der Formator der hiesigen Akademie der Künste, J. Geiler, erklärt den Grund für Kieselkalk, Flußsand und etwas Gips gemischt mit Hanfwerg.

Die Farben sind offenbar nicht al fresco aufgetragen, sondern ebenso wie bei den Malereien von Hawata al secco (vgl. F. W. v. Bissing und M. Reach, Annales du Service des Antiquités de l'Égypte VII, 1906, S. 64). Die Zahl der verwendeten Farben stimmt, ebenfalls die dort S. 67 gegebene Beschreibung, nur daß Dunkelgrün fehlt, wenn es nicht in der dunkleren Farbe an den Wurzelblättern der grünen Pflanze zu erkennen ist, die sicher nicht Schwarz ist. Weiß als Farbe fehlt auch hier völlig; Blau, Rot, Gelb, Grün und Schwarz sind also die verwendeten Farbstoffe. Um sie aufzutragen haben spitzere und breitere Pinsel neben einander Verwendung gefunden, wie in Hawata. Die Art der Pinselführung ist meist noch deutlich zu sehen, da die Farbmasse nicht ganz gleichmäßig gelöst war und so meist streifige, bald pastosere, bald mehr lasierende Farbflächen und Bänder entstanden. Daß die Farbe nach dem Auftrag nicht sofort eingesogen wurde, zeigt sich an dem Papyrus rechts unten, wo die Stengel nachträglich durch einige schräg laufende Pinselstriche durchkreuzt worden sind. Naß in naß sind aber verschiedene Farben nie verwendet, vielmehr decken die oberen die unteren stets ganz ungebrochen; nur bei der vermuteten dunkelgrünen Einzelzeichnung der Wurzelblätter ist eine Vermischung der nassen Farben möglich. Vorzeichnung ist eigentlich nirgends zu bemerken, es scheint vielmehr, daß z. B. bei dem Vogel zuerst die Vegetation sowie die blaue und gelbe Färbung des Gefieders hingesetzt

wurde, erst dann die genaueren schwarzen Umrisse und Einzelformen. In Folge dessen ragt die gelbe Färbung des Kopfes unten etwas über den schwarzen Umriß heraus, und am Halse deckte dieser das eine grüne Blatt. Nur am Unterleib und Schwanz des Vogels sieht man einige ganz flüchtige gelbe Striche, als ob der Maler beim Hinsetzen der gelben Rückenfärbung sich wenigstens eine Andeutung des ganzen Umrisses erlaubt habe. Wir haben also auch hier die fabelhafte Sicherheit anzuerkennen, mit der ohne Vorzeichnung und ohne Verbesserungen diese Bilder rasch und flott hingesetzt worden sind.

2. 3. Zwei der gewöhnlichen sepulcralen Reliefs aus Palmyra, von gelblichem Kalkstein. Das erste, 38 cm breit, 52 hoch, zeigt die Büste einer Frau mit Spindel und Spinnrocken in der Linken (ungefähr wie D. Simonsen, Sculptures de Palmyre à la Glyptothèque de Ny Carlsberg, Taf. 3); neben dem Rocken erscheint von der linken Schulter herabhängend ein ungefähr rechtwinkeliger, mit ein paar flachen Querlinien versehener Gegenstand, vermutlich ein Schlüssel (vgl. Simonsen S. 10). Am oberen Rande des Gewandes erscheint darüber ein durch Zerstörung etwas undeutlich gewordenes Schmuckstück, in dem man eine zur Befestigung des Schlüssels dienende Fibel erkennen darf. Dieselbe Form, besser erhalten, findet sich z. B. bei Clermont-Ganneau, Études d'archéologie orientale Taf. 1, D. Österreichische Jahreshefte 1900, S. 215, und ist darnach als Löwenkopf mit einem nach unten breiter werdenden Ansatz aufzufassen. In der linken Ecke steht die Inschrift, die nach der Lesung des Herrn Prof. E. Lindl lautet:

Abb 2

אבלברת
חיבלחבל

abil barath hîbul (oder haibal) habal. Es ist also das Bild der Abil, Tochter des Hîbul (oder Haibal). Das bisher meist „Wehe" übersetzte Schlußwort (vgl. dazu D. H. Müller in den Sitzungsberichten der Wiener Akademie 108, 1884, S. 974) kommt in bilinguen Texten = χαίρε vor und ist nach Lindl so zu erklären (vgl. die von Sarre 1898 erworbene Grabinschrift bei Lidzbarski, Handbuch der Nordsemitischen Epigraphik I S. 480, β, 1).

Abb 3

Das zweite Relief, 42 zu 56 cm groß, ist feiner und, wenn auch in dem üblichen harten Stil, doch gefälliger und sorgfältiger ausgeführt. Ein kleiner Puntello an der linken Wange läßt vermuten, daß die erhobene linke Hand mit einem Finger, wohl dem Daumen, die Wange berührte. Vgl. zu diesem Motiv Simonsen, Taf. 2, 18,1. Clermont-Ganneau, Études d' archéologie orientale I Taf. 1, D. In der oberen linken Ecke finden sich auch hier Schriftzüge, aber es sind sinnlose, wohl sicher moderne Kritzeleien.

K. MUSEUM FÜR ABGÜSSE KLASSISCHER BILDWERKE. 1909

VON PAUL WOLTERS

Von den erworbenen Abgüssen sind folgende zu nennen: (Inv. 1691) Knabenstatue in Dresden, Furtwängler, Meisterwerke S. 586; (Inv. 1692) Myronischer Athenakopf in Dresden; (Inv. 1695) Barbarenkopf (Coll. Somzée Taf. 26) in Brüssel; (Inv. 1696. 1714) Reliefs von der Igeler Säule: Tuchbereitung und Mars bei Rhea Silvia; (Inv. 1697) Hermesstatue in Madrid (Klein, Praxiteles S. 402); (Inv. 1698—1712) die aus Sammlung Arndt vom Museum in Budapest erworbenen Marmorskulpturen; (Inv. 1715) Dionysossarkophag, Münchener Glyptothek 240; (Inv. 1720—1748) Werke kretischer Kleinkunst in Candia; (Inv. 1748) Menanderrelief, Marbury Hall; (Inv. 1749) Spätptolemäischer Porträtkopf aus Granit, Münchener Glyptothek 45b; (Inv. 1751) Bronzestatuette eines nackten Mädchens, ausgehendes 5. Jahrhundert, Münchener Antiquarium; (Inv. 1752—74, 1790—94) Tonreliefs in Alexandria; (Inv. 1775) Alexanderkopf aus Kos, Konstantinopel.

Nur eine Ergänzung wurde neu ausgeführt; sie betraf die Sphinx von Aegina (Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst I 1, Taf. 1—4). Als der Plan, eine Kopie dieses stimmungsvollen Werkes zum Schmuck des Grabes Furtwänglers herzustellen, ausgeführt werden sollte, unterzog sich Herr Bildhauer K. Baur der Aufgabe, seine frühere Ergänzung noch einmal durchzuprüfen; wie die hier mitgeteilte Abbildung zeigt, unterscheidet sich die jetzige Herstellung von der früheren namentlich in der Stellung der Flügel und in der Art des Sitzes. Während durch letztere eine größere Ruhe erreicht wird, ist durch erstere eine kräftigere Linienführung und ein geschlossenerer Gesamt-

umriß erreicht worden. Es hat sich gezeigt, daß die erhaltenen Reste dieser Ergänzung nicht widerstreben. Die plastische Andeutung des Gefieders ist nur für den besonderen Zweck nötig gewesen; bei dem antiken Original war sie nur durch Malerei ausgedrückt.

Die Zahl der Photographien, die teils gekauft, teils geschenkt wurden, beträgt 1295.

Abb. 1. Trinkschale des Tonmalers Brygos. Attisch. Um 480 v. Chr. „Rückkehr vom Symposion".

DAS KUNSTGESCHICHTLICHE MUSEUM DER UNIVERSITÄT WÜRZBURG

VON HEINRICH BULLE.

Der Epoche König Ludwigs des Ersten verdankt auch Würzburg einen glücklichen künstlerischen Anstoß. Zu dem Kreise, den zu Anfang des 19. Jahrhunderts der Kronprinz Ludwig in Rom um sich versammelte, gehörte als eine der originellsten Persönlichkeiten Martin Wagner, der Sohn des liebenswürdigen Würzburger Rokokokünstlers Peter Wagner. Er war nach einigen Studien in Wien und Paris im Jahre 1805 nach Rom gekommen, um dort bis an sein Lebensende festgehalten zu werden. Martin Wagner hatte als Maler begonnen, wurde aber durch den Kronprinzen der Bildhauerei näher gebracht und arbeitete später im Auftrage seines königlichen Herrn unter anderem die Modelle zu den Skulpturen am Münchner Siegestor und den großen Fries in der Walhalla. Nachhaltiger aber als durch diese eigenen Werke klassizistischen Gepräges hat Wagner für Bayerns Kunstleben durch das gewirkt, was er als vertrauter Gehilfe des Königs für dessen große Sammlungen ausführte. Die Glyptothek, diese vornehmste aller Antikensammlungen, ist in ihren wichtigsten Teilen durch Wagners Spürsinn und feinen Blick zusammengebracht worden, und seinem entschlossenen Handeln verdankt sie vor allem die Aegineten. Der König wird in seinen Briefen an Wagner, die das Würzburger Museum bewahrt, nicht müde Wagners „Redlichkeit, Geist, Kenntnis, Gewandtheit" zu rühmen. Wagner selbst empfand es zwar als ein Opfer, wenn er sein eigenes Schaffen darangab, um im Dienste des Königs zahllose alte Kunstwerke zur Belehrung und Freude seiner Landsleute über die Alpen zu schaffen, aber er tat es mit Selbstbescheidung und mit jener idealen Gesinnung, aus der auch sein letztes Vermächtnis hervorging. Als Achtzigjähriger vermachte er eine kleine Sammlung von Marmorfragmenten, Gipsabgüssen und Kleinkunst, und eine

bedeutende Sammlung von Kupferstichen der Universität Würzburg mit der Bestimmung, „die Sammlung in passender, zweckmäßiger und instruktiver Aufstellung nicht nur den Mitgliedern der Universität, sondern allen Freunden edler Bestrebungen, gleichviel ob einheimisch oder fremd, Künstler oder Nichtkünstler zugänglich und nutzbar zu machen, und hiebei die größte Liberalität, soweit solche nur immer mit der Integrität der Sammlung vereinbar ist, vorwalten zu lassen". In der Erkenntnis, daß eine Sammlung ohne laufende Mittel ein totes Ding ist, fügte er 1858, wenige Monate vor seinem Tode, in einer großartigen Nachstiftung sein ganzes beträchtliches Vermögen hinzu. Auch sagt die Schenkungsurkunde: „Da die Universität beschlossen hat, die Stiftung nach meinem Namen zu nennen, so erteile ich meine Zustimmung, ohne daß jedoch jemand verhindert werden soll, sich in patriotischer Gesinnung meiner Stiftung anzuschließen". In der Tat sind durch das Vermächtnis des Würzburger Musikschuldirektors Fröhlich (1862) eine wertvolle Sammlung von Bildern und Stichen und durch das des Pfarrers Siegel (1870) eine kleinere Bildersammlung hinzugekommen. In unserer Zeit besitzt das Museum einen unermüdlichen Gönner und Helfer in der Person des Malers Franz Leinecker in München, eines geborenen Würzburgers, und neuerdings hat Geheimer Rat Prof. Prym in Würzburg mehrfach erhebliche Zuwendungen gemacht, anderer Gönner und Schenker hier nicht zu gedenken. Vor allem aber hat auch der Verwaltungsausschuß der Universität durch große Zuschüsse die Entwicklung der Sammlung in steigendem Maße gefördert.

Im letzten Jahrzehnt ist das Museum von Grund aus erneuert worden. Als Paul Wolters im Herbst 1900 die Verwaltung übernahm, mußte es ihm in aller und jeder Beziehung reformbedürftig erscheinen. In der inneren Verwaltung hatte ein Kustos Rabus, der unter Wolters' beiden Vorgängern zwölf Jahre die Geschäfte versah, fast wie ein böser Geist gewirkt. Als fühlloser Bürokrat konnte er kein Kunstblatt einreihen, ohne den Rand mit langatmigen unsauber geschriebenen Inventarvermerken zu bedecken und einen schmierenden blauen Museumsstempel darauf zu drücken. Wenn kein Rand da war, kam der unerbittliche Stempel mitten auf die Darstellung! Vor allem aber hatte Rabus die Inventare in so unglaublich unzweckmäßiger und schwerfälliger Weise umgestaltet und weitergeführt, daß er sich schließlich selbst kaum mehr darin zurechtfand. Wolters' erste Sorge war es daher, den Wust von 30 Inventaren auf 10 übersichtliche Foliobände zu übertragen, eine entsagungsvolle Arbeit, bei der er zugleich die Gegenstände auf das sorgfältigste wissenschaftlich neu bestimmte, so daß diese Bände nahezu den Charakter druckfertiger Kataloge haben. Für einen sehr großen Teil der Sammlung ist die neue Inventarisierung durchgeführt; zu vollenden bleibt sie noch für die Originale der antiken Kleinkunst und die Abgüsse, sowie für das Kupferstichkabinett.

Sodann wurde von Wolters die früher auf verschiedene Säle verteilte und mit der graphischen Sammlung vermengt aufgestellte Bibliothek in einen als Arbeitssaal eingerichteten Raum zusammen gebracht und damit der wissenschaftlichen Benützung zugänglich gemacht. Endlich wurde mit einer neuen Aufstellung sämtlicher Sammlungsgegenstände begonnen.

Im ersten Stockwerk des alten Universitätsgebäudes, das noch aus der Zeit des großen Universitätstifters Julius Echter von Mespelbrunn stammt, sind von Wolters das Kupferstichkabinett, und so gut es in den Räumen ging, die Gemäldesammlung in historischer Anordnung untergebracht worden, wovon die Neueinrichtung der Gemäldesammlung nach Wolters' Abgang im Sommer 1908 von dem damaligen Assistenten Dr. G. Hock zu Ende geführt wurde. Im zweiten Stockwerk, wo 1909 noch einige Räume hinzugewonnen werden konnten, befinden sich die antiken Marmororiginale und die Abgüsse; das dritte enthält eine prähistorische Abteilung und einen Saal mit neuerem Kunstgewerbe, deren Ordnung noch von Wolters und Hock vollendet worden war; hier findet sich auch der wertvollste Teil des ganzen Museums, die griechische und griechisch-römische Kleinkunst, sowie eine kleine ägyptische Sammlung. Im obersten Stockwerk ist endlich das Münzkabinett, das vor allem die bedeutende Sammlung fränkischer Münzen des ehemaligen Oberbibliothekars Ruhland enthält, daneben antike Münzen und neuere Medaillen und Plaketten. Ich habe seit Frühjahr 1909 in Gemeinschaft mit Assistent Zillinger Abgüsse, Vasen und Kleinkunst neu geordnet, so daß das ganze Museum am 24. Juni des laufenden Jahres, am Johannistage, als dem Geburtstage Johann Martin v. Wagners, mit einer kleinen Eröffnungsfeier der Öffentlichkeit übergeben werden konnte. Es ist an jedem Sonn- und Feiertag von 10—1 Uhr unentgeltlich zugänglich, zu anderen Zeiten auf Anmeldung beim Hausmeister.

Worüber ich hier berichten möchte, sind einige bei der Aufstellung gemachte Erfahrungen, sowie die Ziele, die der Weiterentwicklung des Museums zu stecken sind. Denn es ist unerläßlich, daß auch an den kleineren Museen nach einem Plane gearbeitet wird, der sich mit den übrigen wissenschaftlichen Sammlungen nicht nur derselben Stadt, sondern des ganzen Landes in Einklang setzt. Wenn man die lebhafte Bewegung im Museumswesen während des letzten Menschenalters übersieht, so tritt die selbstverständliche, nur von örtlichem Egoismus noch bestrittene Notwendigkeit in den Vordergrund, daß die großen Kunstsammlungen der Hauptstädte alles Größte, was sie von einheimischer und fremder Kunst erlangen können, in sich vereinigen müssen. Jede höchste Kunstleistung wird durch ihre innere Kraft unabhängig von Zeit und Ort, und so erfreulich es ist, auch in der Provinz einem Meisterwerk ersten Ranges zu begegnen, so gleicht doch nichts der überwältigenden Wirkung, wenn die ganz Grossen vereinigt und unter sich sind. Die Kraft des Einzelnen wächst durch Vergleich und Gegensatz, und dieses Ziel ist darum das oberste. Für die Provinz bleibt die große Fülle dessen, was in der Wirkung örtlich beschränkt oder überhaupt nur in historisch-sachlicher Hinsicht von Bedeutung ist. Provinzmuseen werden daher die Teilung durchzuführen haben, daß sie alles, was in die Sphäre höherer Kunst emporragt, sorgfältig trennen von dem, was rein historisch und handwerklich ist. Denn auch hier muß dem, was durch die Kraft seiner Form sich zu unabhängiger Höhe erhebt, die stärkste mögliche Wirkung abgewonnen werden. Ist an einem Orte aus besonderen Neigungen oder Umständen in nicht bodenständiger Richtung gesammelt worden, so ist derartiges weiter zu pflegen, sofern ein dauerndes allgemeines Interesse daran haftet, aber es ist abzustoßen, wenn es ein unlebendiger Zweig ist. Denn gerade für

kleinere Sammlungen ist die Gefahr der Zersplitterung die größte und darum haben sie ihr Entwicklungsprogramm besonders sorgfältig zu umschreiben.

Das Würzburger Universitätsmuseum hat damit zu rechnen, daß sich am gleichen Ort ein Städtisches Museum befindet, das auch die Sammlungen des historischen Vereins für Unterfranken und die des Fränkischen Kunst- und Altertumsvereins in sich aufgenommen hat, also teils künstlerisch große Dinge wie die Riemenschneider, dann das örtliche, und weiterhin überhaupt deutsches Kunstgewerbe und endlich die rein historischen Altertümer. Für das Universitätsmuseum kann es daher nicht die Aufgabe sein, in einer dieser Richtungen zu sammeln, und wenn durch Wolters' Vorgänger Sittl etwa gußeiserne Ofenplatten des 17. Jahrhunderts, alte Maschinen und Instrumente und fränkische Plastik fünften Ranges erworben worden sind, so sind solche Dinge innerhalb des Ganzen jetzt eher eine Last und bleiben ohne inneren Zusammenhang mit dem übrigen. Aus älterem Universitätsbesitz, dem ehemaligen technologischen Institut, ursprünglich aus dem Raritätenkabinett Bonavita Blanks, stammt eine Anzahl von kunstgewerblichen Gegenständen, besonders wertvolle venezianische und deutsche Gläser. Um diesem Zweig eine Art von Abrundung zu geben, ist er von Wolters und Hock durch einen schönen Schrank mit Fayencen und Porzellan vermehrt worden. Aber um eine solche Sammlung zu wirklicher Bedeutung zu bringen, bedürfte es weit größerer Mittel, als innerhalb der übrigen Aufgaben verfügbar bleiben, und es würde eine Konkurrenz gegen das Städtische Museum bedeuten. Hingegen wäre eine räumliche Vereinigung dieser Dinge mit dem gleichartigen Teil der Städtischen Sammlung von größtem Vorteil, da gerade das Kunstgewerbe erst zu seiner Wirkung gelangt, wenn man es in seiner Vielseitigkeit überblicken kann. Von diesem höheren sachlichen Gesichtspunkt aus würde man daher bei den Universitätsbehörden eine Übertragung dieses Besitzes in die Städtische Sammlung, als Leihgabe und unbeschadet des Eigentumsrechtes der Universität, befürworten können, wie dies früher schon mit den Waffen und ähnlichen Dingen der Blankschen Sammlung geschehen und wie umgekehrt die prähistorischen Altertümer aus dem Besitze des Historischen Vereins und der Stadt neuerdings als Leihgabe im kunstgeschichtlichen Museum mit denen der Universität vereinigt sind, wo sie der wissenschaftlichen Benützung bequemer zugänglich sind. Voraussetzung zu einer solchen Übertragung ist allerdings eine günstige Entwicklung des Städtischen Museums. Es ist außerordentlich zu bedauern, daß der Plan eines großen Fränkischen Museums, der schon vor einem Jahrzehnt auftauchte, zur Zeit zurückgestellt ist zu gunsten einer Lösung, die nur eine provisorische sein kann. Der Vorort eines so von Kunst erfüllten Landes wie Unterfranken kann und wird sich auf die Dauer nicht der Verpflichtung entziehen dürfen, ein monumentales Museum zu schaffen, wie sich soeben das so viel kleinere Speier eines gegeben hat. Mit der Einrichtung weiterer Säle in dem jetzigen Gebäude an der Maxstraße, das ursprünglich für Schulzwecke gebaut ist, ist der idealen Forderung nicht Genüge getan, und Zeit und Kräfte werden verloren. Eine zweite Voraussetzung aber wäre eine streng wissenschaftliche Leitung einer derartigen Sammlung. Es ist kürzlich erst mit vollem Recht von München aus wieder darauf hingewiesen

worden, daß sich das Verwalten von Museen mittlerweile zu einer Kunst und einem Beruf ausgebildet hat, der eine eigene Vorbildung verlangt, so gut wie jeder andere, und daß jede Stadt mit irgend erheblichem Kunstbesitz auch ihren kunsthistorisch geschulten Museumsbeamten haben müsse. Was dadurch erreicht werden kann, zeigen viele mittelgroße Städte Norddeutschlands, wie Braunschweig, Magdeburg, Hildesheim und zahlreiche andere, wo es städtische Museen gibt, denen gegenüber die Würzburger Verhältnisse prähistorisch anmuten. Es ist eine alte Erfahrung, daß mit den größeren Zielen und mit einer wissenschaftlichen Leitung auch die Werbekraft der Museen, ihr Ansehen und ihre Benützung wächst, und es ist auf das dringendste zu wünschen, daß auch Würzburg dieser Fortschritt gelinge, ehe es zu spät ist, ehe die letzte fränkische Skulptur das Land verlassen hat!

Der wichtigste Zweig neuerer Kunst, den das Universitätsmuseum zu pflegen hat, ist das Kupferstichkabinett. Es hat einen Bestand von etwa 40000 Blättern, unter denen das 17. und 18. Jahrhundert vortrefflich, das ältere Deutsche gut vertreten ist. Unter den Handzeichnungen sind die Skizzenbücher Tiepolos unser besonderer Stolz. Die nötigste Vervollständigung ist die durch die graphische Kunst des 19. Jahrhunderts, wozu bescheidene Anfänge gemacht sind. Doch wird, sobald einmal eine neue wissenschaftliche Ordnung des Ganzen mit Hilfe eines Spezialkenners hergestellt sein wird, auch für die älteren Zeiten ein allmähliches gleichmäßiges Ausgestalten zu erstreben sein, da das Kupferstichkabinett der Universität nunmehr leider die einzige Sammlung ihrer Art in Würzburg ist. Denn die ansehnliche Kupferstichsammlung des Polytechnischen Zentralvereins, die im Anfang des 19. Jahrhunderts von Oberthür begründet, von dem Großherzog Franz II. von Toskana während seiner Würzburger Regierung (1805—1815) sehr gefördert, und die auf etwa 7000 Blatt angewachsen war, ist kürzlich dem Kunsthandel Preis gegeben worden und zwar auf Grund eines Gutachtens, das offenbar ohne jede Berücksichtigung und Kenntnis der örtlichen Verhältnisse abgegeben worden war. Sowohl der Vertreter der neueren Kunstgeschichte an der Universität, Prof. Knapp, wie ich selbst müssen Wert darauf legen, ausdrücklich festzustellen, daß dieser Verkauf in keiner Weise mit Billigung der Fachvertreter der Universität erfolgte, wie öffentlich fälschlich behauptet worden ist, sondern völlig ohne unser Vorwissen. Es wäre zweifellos zu erreichen gewesen, die Sammlung in Universitätsbesitz überzuführen und durch den Verkauf der Dubletten voraussichtlich sogar den Ankaufspreis zu decken, der wie es heißt ursprünglich auf 5000 Mk. angesetzt war. So aber gelangte die Sammlung für 7300 Mk. in den Kunsthandel; eine in Wien stattgehabte Versteigerung von 890 der besten Blätter erzielte einen Preis von 35000 Kronen und eine weitere Zusammenstellung von einigen tausend Bildnisblättern wird als Ganzes zum Verkauf ausgeboten. Selbst wenn in die Versteigerung, wie behauptet worden ist, für etwa 14000 Kronen anderes Material eingeschoben war, so bleibt immer noch ein großer materieller Verlust. Aber weit schwerer und beklagenswerter ist der ideelle Verlust und die traurige Tatsache, daß in einer Zeit, in der bei der unglaublichen Preissteigerung der Kunstwerke die Pflichten der öffentlichen Sammlungen immer ernsthafter begriffen werden, ein Gegenstück entſtehen konnte zu dem berüch-

tigten Verkauf der schmiedeisernen Gitter von der cour d'honneur des Würzburger Schlosses im Anfange des 19. Jahrhunderts. Dieser Fall ist wiederum eine laute Mahnung nach strengster wissenschaftlicher Verwaltung alles öffentlichen Kunstbesitzes!

Abb. 2. Trinkschale des Brygos. Innenbild Attisch. Um 480 v. Chr. „Die Folgen des Symposions".

Die dritte bedeutende Sparte neuerer Kunst im Universitätsmuseum ist die Gemäldegalerie, die einiges ältere Deutsche, einiges Italienische, drei hervorragende Stücke Tiepolos, und viel mittelgutes Niederländisches enthält. Die historische Reihe wird beschloſſen durch etwa 70 Bilder des 19. Jahrhunderts, eine Leihgabe aus der neuen Pinakothek, die als „Filialgemäldegalerie" in zwei Sälen sich unmittelbar an den Universitätsbesitz anreiht. Da die Galerie fast ausschließ-

lich durch Schenkungen entstanden ist, so ist kein eigentlicher Plan, keine innere Richtung zum weiteren Ausbau gegeben, und da auch die räumliche Ausdehnung auf Schwierigkeiten stoßen würde, so wird hier weniger auf eine planmäßige Fortbildung, als vielmehr auf weitere glückliche Umstände zu rechnen sein.

Sehr stark sind aber die inneren Entwicklungstendenzen in der Antikenabteilung. Die Sammlung der bemalten griechischen Tongefäße hat internationale Bedeutung und sie steht in Deutschland ihrem Umfange nach an dritter Stelle hinter den allerdings sehr viel größeren von München und Berlin. Sie ist begründet worden durch eine glückliche und entschlossene Tat. Ludwig von Urlichs erwarb aus besonderen Mitteln im Jahre 1872 in Rom die Sammlung Feoli, die letzte noch nicht in Museumsbesitz untergebrachte Privatsammlung aus der großen Vasenernte von Vulci, durch die in den dreißiger und vierziger Jahren des 19. Jahrhunderts, der klassischen Ausgrabungsperiode Etruriens, dort zahlreiche Privatsammlungen entstanden waren. Die Sammlung Feoli bestand aus etwa 480 Gefäßen vorwiegend des 6. und der ersten Hälfte des 5. Jahrhunderts v. Chr., die gemäß den antiken Marktverhältnissen Etruriens in der Mehrzahl attischen Ursprungs sind. An geradezu glänzenden Beispielen von Amphoren, Hydrien und Schalen läßt sich hier die Entwicklung der griechischen Keramik und an ihr die Zeichenkunst in dem genannten Zeitraum übersehen und nicht wenige Stücke sind ersten Ranges in ihrer Art. (Abb. 1, 2). Aber damit ist auch zugleich die Einseitigkeit der Sammlung gekennzeichnet. Schon die Phidiasische Epoche ist nur durch wenige, wenn auch gute Stücke vertreten, die jüngeren Stile aber, die in letzter Zeit immer mehr in den Vordergrund des wissenschaftlichen und kulturhistorischen Interesses treten, sind nur sehr lückenhaft und in bescheidenen Exemplaren vorhanden. Wo aber die eine Hälfte einer geschichtlich bedeutenden und künstlerisch großartigen Entwicklung so glänzend vertreten ist, da ist es eine zwingende innere Notwendigkeit, die Sammlung auch für das übrige auf die gleiche Höhe zu bringen. Hier wäre ein zweiter Martin Wagner ein dringender Wunsch. Auf alle Fälle muß dies Ziel stets als das oberste im Auge behalten werden, wenn es auch mit den laufenden Mitteln nur schwer und langsam zu erreichen sein wird.

Abb. 3. Zwei Mädchen im Spiel des Ephedrismos. Gruppe aus gebranntem Ton. Böotisch. 4.—3. Jahrh. v. Chr. Geschenk des Herrn Geheimen Rates Prof. Prym.

Die übrige griechische Kleinkunst, Terrakotten und Bronzegerät, sowie die

etruskische und römische Kleinkunst sind in hoffnungsvollen Anfängen vorhanden (Abb. 3) und da hier zu dem öffentlichen Museumsinteresse das Bedürfnis des akademischen Unterrichts hinzukommt, so ist auch dies ein Zweig, der Pflege verlangt. Endlich ist ein kleines Zimmer mit antiken Marmororiginalen da, die teils aus Martin Wagners Besitz, teils aus der 1862 erworbenen, in Athen entstandenen Sammlung des bayerischen Legationsrates von Faber, sowie aus gelegentlichen kleineren Käufen stammen. Das wertvollste Stück, aus Wagners Besitz, ist ein Kentaurenkopf von ganz wundervoller Arbeit, nichts geringeres als ein Stück vom Parthenon; er gehört zu einer jetzt in London befindlichen Metope (Abb. 4). Faber hatte allerhand feine Reliefs und Statuetten, einige hübsche Köpfe und viele Architekturfragmente zusammengebracht, unter diesen mehrere Stücke von dem Ornamentschmuck des Erechtheions. Es ist ein Genuß, an solchen Bruchstücken bei aller scheinbaren Flüchtigkeit der Meißelführung die Sicherheit der Form zu bewundern, durch die sich auch am kleinsten Fragment die griechische Hand der guten Zeiten des 5. und 4. Jahrhunderts zu erkennen gibt.

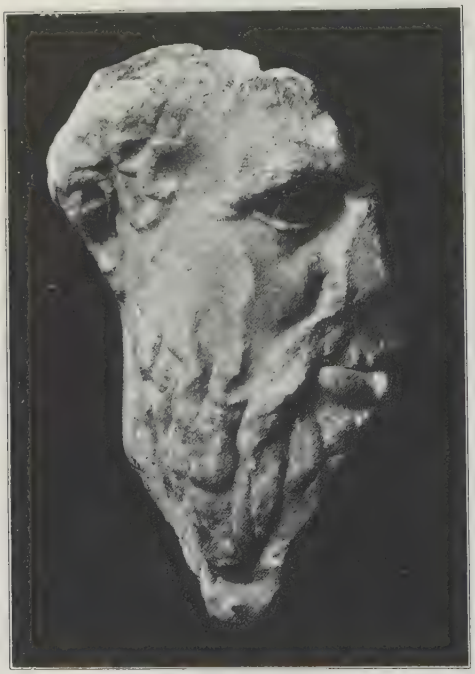


Abb. 4. Kentaurenkopf von einer Metope des Parthenon. Um 440 v. Chr.

Endlich ist von antiken Originalen eine kleine durch Wolters sehr glücklich vermehrte Sammlung ägyptischer Altertümer vorhanden, die mit mäßigem Aufwand sich für akademische Zwecke weiter ausgestalten läßt.

Dies alles ist nunmehr nicht nur in der erforderlichen historischen Gruppierung aufgestellt, sondern auch so weit es irgend ging, zu künstlerischer Wirkung gebracht. Besonders sind für die Hintergrundsfarben alle Möglichkeiten durchgeprobt worden. Für die Marmore wurde, da alle nur von geringen Abmessungen sind, ein größeres Zimmer in drei Abteilungen zerlegt mit Hilfe von Schränken und Vorhängen, die nischenartig angebracht sind. Für diese Vorhänge und als Hintergrund in den dunkel-braungrünen Eichenschränken erwies sich ein warm dunkelgrüner Leinenplüsch als das wirksamste, da er das mattschimmernde Gelbweiß des Marmors am stärksten hebt und da er zugleich durch Reflexe belebt und reizvoll erscheint, ohne bei seiner dunklen Farbe sich gegen die Objekte vorzudrängen. Für die Tonstatuetten fand ich einen eigenartigen dunkelblauen Bespannstoff mit gelbem Querfaden, der die Umrisse stark klärt, ohne sie doch

hart zu machen, und der zugleich zu der meist warmgelben Terrakottafarbe harmonisch steht. Für die Vasen mit ihrem strengen Rot und Schwarz erwies sich das Kochelleinen mit seiner groben Faserung und in einer hellen gelblichweissen Farbe als vortrefflich geeignet, für die Bronzen endlich ein goldtoniger, feingewebter, aber doch nicht ganz glatter Wandstoff. So dürfte bis zu einem gewissen Grade das Ziel erreicht sein, daß bei einer angenehmen Gesamterscheinung des einzelnen Schrankes oder Raumes doch die Objekte schon von weitem als das einzig Wichtige heraustreten. Diesen Umstand zu betonen dürfte nicht überflüssig sein, weil auch jetzt noch bisweilen in Museumsräumen allerlei Schmuck angebracht wird, Wandfriese, lebhafte Farben und ähnliches, die sich vordrängen und von den Sammlungsobjekten ablenken, statt, wie die gute Absicht ist, ihre Wirkung zu heben.

Das Stiefkind unseres Museums war bisher die Abgußsammlung, die Wolters noch ganz in ihrem Urzustand hatte belassen müssen. Ganz unsystematisch angelegt, dazu unglaublich schlecht aufgestellt, war sie mehr ein Werk des Zufalls, und wenn auch aus Wagners Besitz einige seltene und interessante Stücke da sind, so steht sie unter den Universitätssammlungen dieser Art doch zweifellos an allerletzter Stelle. Ihren Bestand so zu erweitern, daß wenigstens die großen Entwicklungslinien der antiken Bildhauerei daran gezeigt werden können, ist ein dringendes Erfordernis des akademischen Unterrichts. Für die neuere Kunst Abgüsse zu sammeln ist eben erst mit Hilfe unseres Gönners Franz Leinecker begonnen worden, der uns ein kleines Kabinett mit italienischer Renaissanceplastik geschaffen (Abb. 5) und für die Füllung eines annoch fast leeren deutschen Zimmers einen verheißungsvollen Anfang mit der Bamberger Ekklesia gemacht hat.

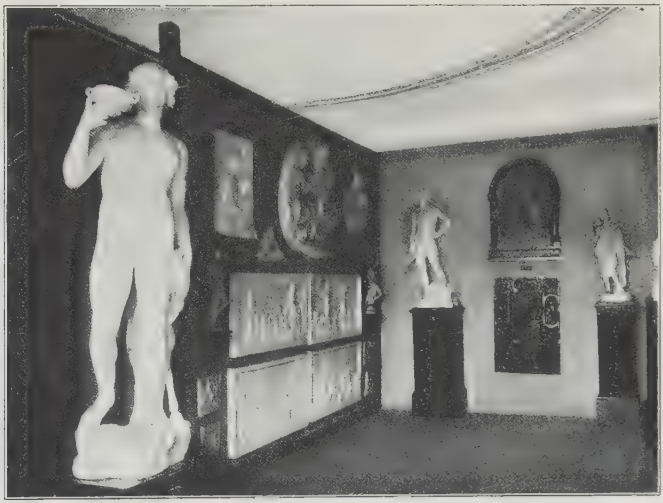


Abb. 5. Italienisches Kabinett, gestiftet von F. Leinecker.

Wenn somit die Vollständigkeit der Abgußsammlung nicht viel weniger als alles zu wünschen übrig läßt, so ist aus der Not eine Tugend gemacht und bei der Kleinheit unseres Besitzes der Hauptnachdruck auf die Aufstellung gelegt worden. Abgußsammlungen sind in künstlerischer Hinsicht immer noch ein ungelöstes Problem, viele meinen ein unlösbares. Jedermann gibt zu, daß der Gipsabguß ein unentbehrliches Mittel zum vergleichenden Studium der Bildhauerkunst ist, aber

man betrachtet ihn als ein notwendiges Übel, wobei der Nachdruck meist auf dem zweiten Worte liegt. Der kreidig kalte Ton des Gipses ist ein unerfreulicher Anblick, und die Undurchsichtigkeit der Oberfläche verhärtet und entstellt die Marmor- oder Bronzeformen des Originals. Abhilfe hat man auf verschiedenen Wegen gesucht. Gustav Pauli sagt in seinem Bericht über die Erweiterung der Bremer Kunsthalle (Museumskunde 1905, S. 142): „Die traditionelle Gipssammlung ist, soweit es möglich war, durch Tönung im Sinne des Originals ihrer Schrecken beraubt." Auch ich suchte früher vorwiegend in dieser Richtung das Heil und hatte den Ehrgeiz, die Erlanger Abgußsammlung ganz in Marmor- und Bronzefiguren umzuwandeln. Aber ich scheiterte nicht nur an der Geldfrage. Denn einzelne ziemlich gelungene Versuche, deren ich zwei in dieser Zeitschrift 1906 S. 36 und 41 veröffentlicht habe, beweisen nicht die Durchführbarkeit im ganzen. Nur dann, wenn eine Statue völlig unversehrt ist, kann der Versuch gewagt werden. Hat sie beschädigte Stellen oder gar fehlende Glieder und sei es auch nur die Nasenspitze, so ist sofort die Täuschung aufgehoben und der bemalte Gips kann schlimmer wirken als der weiße. Man müßte also für die Antike, wollte man ein ganzes Museum tönen, erst alles Fehlende ergänzen, eine Aufgabe, deren Unmöglichkeit nicht erst durch die berühmten kaiserlichen Konkurrenzen erwiesen worden ist. Nur in ganz wenigen glücklichen Ausnahmefällen — und auch da nur unter der Spitzmarke eines wissenschaftlichen Versuchs — ist eine antike Statue so glaublich ergänzbar oder ergänzt, daß der Erdenrest von rhythmischen Mängeln nicht allzu peinlich zu tragen ist. Bekannt sind die Versuche großen Stils, die durch Stadtrat Dr. Dohrn mit Hilfe Dr. Sievekings für das Stettiner Museum gemacht worden sind, eine Anzahl von Antiken nach sachverständiger Ergänzung galvanoplastisch in Bronze zu setzen (Museumskunde 1909, S. 112), wobei man vorwiegend solche Werke gewählt hat, die wir in römischen Marmorkopien nach verlorenen Bronzeoriginalen besitzen. Bei einer Anzahl von Statuen sind die ersten Eindrücke ganz überraschend stark. Der Forscher lernt hier tatsächlich Neues, besonders über die Wirkung der Umrisse, und dem gebildeten Laien kann das Wesen einer antiken Bronzefigur in einem überzeugenden Gesamteindruck vermittelt werden. Auf die Länge freilich wird man wohl in der Einzelform das nachträglich und künstlich ausgeglichene stärker herausfühlen. Jedenfalls aber kann man in Museen, die einen Ueberblick über die ganze antike Kunstentwicklung geben sollen, aus den genannten Gründen nicht daran denken — selbst wenn es finanziell möglich wäre — den traditionellen Gips durch Nachbildungen dieser Art zu ersetzen.

Für rein wissenschaftliche Museen hat sich Botho Graef bei der Einweihung des Jenaer Universitätsmuseums auf den strengsten Standpunkt gestellt (Museumskunde 1908 S. 64): „Wenn wir . . . einen Gipsabguß einer (durch den antiken Kopisten) alterierten Marmorkopie eines verlorenen Bronzeoriginals willkürlich mit irgend einer bronzeartigen Oberfläche versehen, so entfernen wir uns weiter vom Originale, als es der einfache Gipsabguß tut, und fälschen dessen Wirkung. Ein weißer Gipsabguß ist ehrlich, ein bemalter eine täuschende Spielerei, sie kann vielleicht erfreulich in der Ausstattung von Wohngemächern wirken, in ein Museum gehört sie nicht". In höherem Maße noch gilt das von der Marmorimitation. Die Bronzewirkung kann

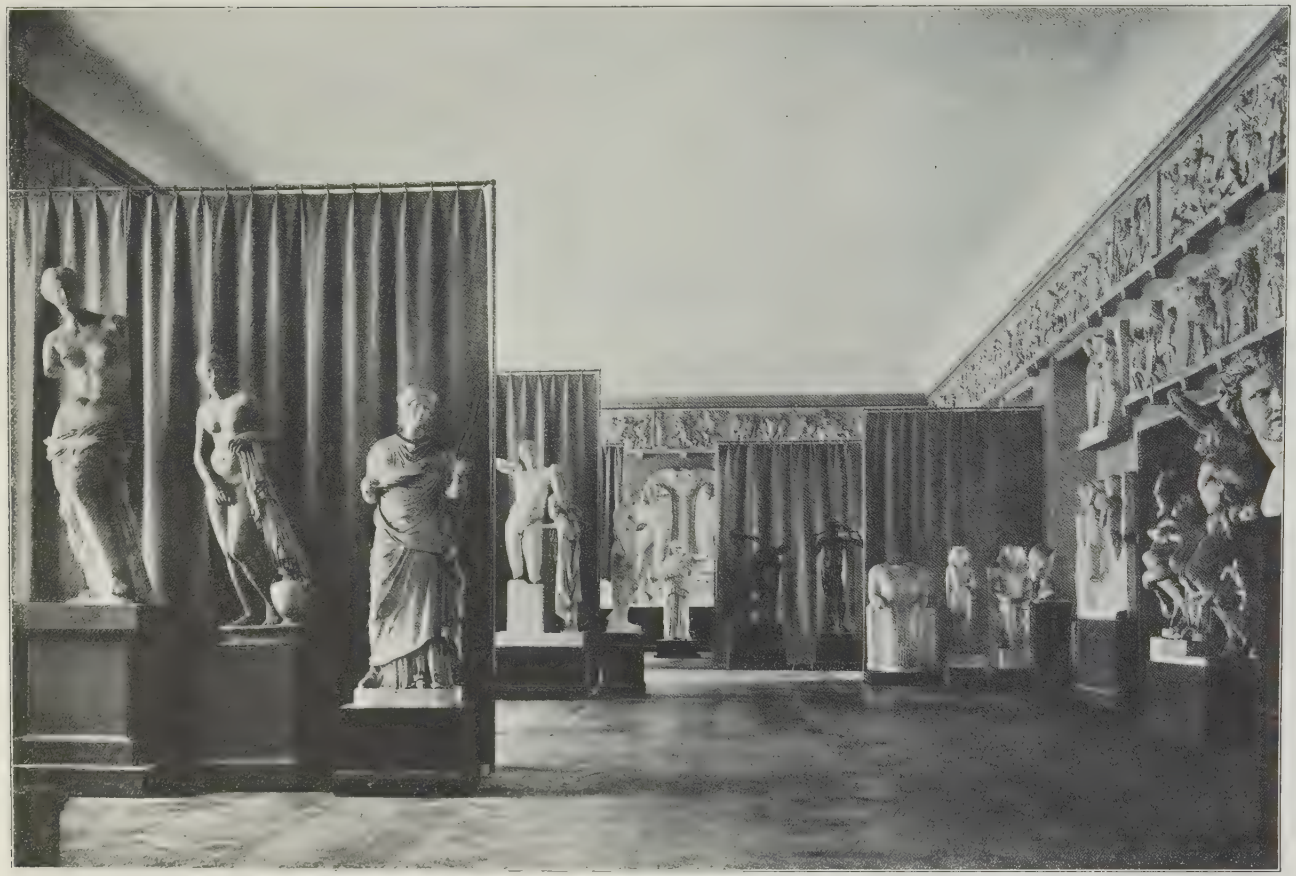


Abb. 6.

SAAL DER GRIECHISCHEN STATUEN, DIE EHEMALIGE GROSSE AULA. OBEN DER WALHALLAFRIES M. VON WAGNERS.

man heutzutage fast bis zur Täuschung nachahmen, wenigstens in München, wo sich diese Technik aus der Gedon-Lenbachschen Tradition heraus zu einer wahren Kunst erhoben hat, während von anderswo, insonderheit durch eine große rheinische Firma, bronzierte Gipse vom Aussehen berußter eiserner Öfen verbreitet werden. Die Nachahmung des Marmors jedoch mit seiner durchleuchteten Oberfläche ist noch ungelöst und wohl unlösbar.

Man wird also, wo immer das Bedürfnis nach Nachbildungen plastischer Werke vorhanden ist, sich klar machen müssen, daß alle Nachbildungen, die weißen so gut wie die gefärbten, nur Annäherungswerte geben, nicht den wirklichen Ersatz des Originals, und es wird somit von dem jeweils verfolgten Zwecke abhängen, welches Verfahren zu wählen ist. Für Museen, die wie die Universitätssammlungen in erster Linie dem wissenschaftlichen Vergleichen und der strengsten Einführung in das Formensehen dienen, wird der farbige Wiederherstellungsversuch die Ausnahme sein und das herbe Weiß der „absoluten" plastischen Form die Regel bleiben müssen. Denn nur der unberührte Abguß gibt die sichere Grundlage für die Vergleichung der Einzelform.

Dennoch braucht nicht daran verzweifelt zu werden, auch den weißen Abguß zu einer einigermaßen künstlerischen Gesamtwirkung zu bringen, eine Aufgabe, die auch Graef in einem hoffnungsvollen Schlußsatz als lösbar bezeichnet. Jede Farbe ist relativ und ist durch die Nebenfarben beeinflußbar. Das „Häßliche" des Gipses im Gegensatz zum Marmor ist neben der mangelnden Transparenz sein Weiß, das nicht warm ins Gelbliche geht, sondern ein eiskaltes Bläulichweiß ist. Stellt man den Gips vor eine farbige Wand mit starkem warmem Grundton, womöglich vor die wärmste aller Farben, das früher alleinseligmachende pompejanische Rot, so wird das Weiß noch kälter, noch kreidiger und stumpfer, die warme Umgebung drängt sich vor, frißt die Innenmodellierung auf, und die Statue steht als ein unerträglicher weißer Fleck vor der Wand. Also muß umgekehrt der Hintergrund noch kälter, noch indifferenter gemacht werden, als der Gips, und es ist ein Rechenexempel, das allerdings nur durch Versuche gelöst werden kann, die richtige Harmonie zu finden. Wir haben graue, gelbe, hellgrüne und für bestimmte Zwecke dunkelblaue Töne verwendet, von denen zweifellos das Grau das Vorteilhafteste ist. Insonderheit sind die Stoffhintergründe unseres Hauptsaales (Abb. 6), ein mitteldunkler grauer Rips, der je nach dem einfallenden Licht ins Grünliche oder Violette spielt, ein glücklicher Griff gewesen, da er in der Tat die gestellte Aufgabe erfüllt, dem Gips einen Anflug von Wärme zu geben. Zugleich aber verleiht er dem ganzen Saale eine vornehme Ruhe und Kühle. Die Fenster, die ohnehin zur Gewinnung eines höheren Lichteinfalls im unteren Drittel geschlossen werden mußten, erhielten schwachgelbe Köpervorhänge, wodurch unmerklich das einfallende Licht eine leichte warme Tönung bekommt. Und endlich wirft der warmgelbe Parkettboden ähnliche Reflexe zurück, so daß in der Tat die Abgüsse bei günstiger Beleuchtung fast die Wärme von Stein annehmen, und jedenfalls die „Häßlichkeit" des Gipses völlig neutralisiert ist. Die Farbe der Sockel mußte in diese Harmonie einbezogen werden, jedoch war ich anfangs auf einem Irrwege, als ich es mit hellen Tönen versuchte, wie sie in Jena verwendet sind. Eine

schwere Farbe mußte in den Saal kommen, wenn er nicht — wie ein feiner künstlerischer Berater während der Versuche sich ausdrückte — ein „Geistersaal“ werden sollte. Zu dem Hintergrunds-Grau wurde dann ein tiefes, aber ganz stumpfes Blaugrün gefunden, das trotz seiner Schwere keineswegs hart zu dem Gipsweiß steht, da natürlich auch die Oberfläche des Ölfarbenanstrichs vollständig matt gemacht wurde. Selbstverständlich wären die üblichen weißen Zettel mit schwarzem

Abb. 7. Frühere Aufstellung der Abgüsse.

Aufdruck eine schreiende Unmöglichkeit gewesen. Die Unterschriften sind daher in weißer Farbe auf dunkle violettgraue Karten gesetzt worden, die nur wenig von der Sockelfarbe abstehen, so daß sie sich etwa wie Steininschriften für den Gesamtanblick unterordnen, in der Nähe aber bequem lesbar sind. Obwohl so alles im einzelnen uns glücklich ausgeprobt schien, waren wir doch selbst aufs angenehmste überrascht, als alles aufgestellt war. (Abb. 6). Der Saal hatte als Ganzes eine Ruhe und feierliche Schönheit bekommen, die aufs beste für die Betrachtung des einzelnen vorbereitet.

Hierzu trägt allerdings auch bei, daß grundsätzlich nur Gleichartiges in diesen Raum gebracht ist, Statuen und große Reliefs, während Köpfe, kleinere Reliefs und der ganze wissenschaftliche Vergleichsapparat, der sich sonst an und zwischen den Sockeln herumzutreiben pflegt, in besonderen Räumen vereinigt sind. Ich kann

mir nicht versagen, in Abb. 7 und 8 den jetzigen Zustand des Saales dem früheren gegenüberzustellen, wo die Statuen wie Soldaten in Reih und Glied standen, wo die Wände mit Dingen von allerverschiedenstem Maßstab und Charakter bedeckt waren und all das gleichzeitig im Gesichtsfeld stand. Mit der nunmehrigen Abteilung des Saales durch Vorhänge ist nicht nur sehr viel mehr Raum gewonnen, sondern vor allem kann jede Statue für sich gesehen werden. Wo man aber mehrere auf

Abb. 8. Jetzige Aufstellung der Abgüsse.

einmal überblickt, da sind sie so geordnet, daß sie ihrem inneren Wesen nach sich gegenseitig nicht stören (Abb. 8). Übrigens stehen sämtliche Sockel auf Rollen, sodaß sie für Vorlesungs- und Vergleichszwecke beliebig verschoben werden können.

Unmittelbar unter der Decke haben wir das Originalmodell zu Wagners großem Fries in der Walhalla an seinem alten Orte belassen, da er wie ein Schmuckband den ganzen Saal günstig zusammenhält. Zwei kleine Erfahrungen möchte ich hier nicht unterdrücken. Von der Zerlegung des Saales durch Querwände fürchtete ich anfangs eine Beeinträchtigung dieses Werkes, das zu schädigen, wie immer man darüber denken mag, uns besonders fern liegen mußte. Aber das Gegenteil war der Fall. Denn erstlich stören die hängenden Stoffwände vermöge ihres leichten Charakters nicht im geringsten den Überblick des ganzen, andererseits

aber teilen sie das endlose Friesband für das nähere Beschauen günstig in Unterabteilungen, was, da die künstlerische Komposition selbst nur wenige Einschnitte hat, entschieden die Einzelbetrachtung anreizt und unterstützt. Ein zweiter Umstand verursachte mir einen größeren Schrecken. Als die graue Wandfarbe bis unter den Fries emporgeführt war, war dieser plötzlich ganz wirkungslos geworden. Die Modellierung erschien geschwächt, der ganze Streif bildete gewissermaßen mit der weißen Decke eine Einheit und war wie in die Höhe hinauf verschwunden. Es blieb nur der Ausweg, das weiße Gesims, das die Decke trägt, ebenfalls farbig zu machen, obwohl das gegen alle architektonischen Regeln ist. Aber nun griff das Grau der Wand gewissermaßen wie eine Hand hinter dem Friese nach oben und zog ihn uns wieder herunter.

Abb. 9. Aufhängevorrichtung für die Reliefs.

Die Reliefs, die Köpfe und die Kleinkunst befinden sich je für sich in den anstoßenden Zimmern und dem Korridor. Hier ist mehr auf die bequeme wissenschaftliche Verwendbarkeit Wert gelegt, als auf die künstlerische Wirkung, obwohl auch hier durch Zusammenstellung von innerlich und formal verwandten Dingen angenehme Gesamtbilder angestrebt sind. Vor allem ist auch hier die größte Beweglichkeit und Veränderbarkeit der Anordnung dadurch erreicht, daß die Reliefs nicht an der Wand, sondern an Holzlatten befestigt werden, die in senkrechte Eisenschienen verstellbar eingehängt sind (Abb. 9), ein für diesen Zweck ausgedachtes Verfahren. Die Köpfe, die vorwiegend zu genauer stilistischer Vergleichung dienen sollen, stehen reihenweise, wie die Bücher einer Bibliothek, auf Wandbrettern, die in der gleichen Weise verstellbar sind (Abb. 10). Die Rückwand ist hier tiefblau, um die Umrisse der eng stehenden Köpfe möglichst stark vom Hintergrund loszubringen. Für die Schränke mit kleinen

Abb. 10. Verstellbare Wandbretter für die Köpfe.

Statuetten endlich ist ein dunkles erdiges Grau gewählt worden, ebenfalls um die Konturen möglichst lebhaft zu machen; der Hintergrund ist grober Rupfen, der Anstrich der Schränke ist in dem gleichen einfarbigen Ton, nur etwas dunkler, danach gestimmt worden. Im letzten der Schränke, den wir auf diese Weise umarbeiteten, fanden wir als letzten Rest der Vorzeit noch die Ausklebung mit grellrotem Glanzpapier vor, das der häßlichen gelbgestrichenen Außenseite — „echt Eiche imitiert" — durchaus ebenbürtig war.

Wenn ich ausführlicher auf das rein Museumstechnische in der Aufstellung der Abgüsse eingegangen bin, so geschah es in dem Gedanken, daß es sich hier eben um mehr als das Technische handelt. Es ist ein wissenschaftliches und künstlerisches Problem, das hier in kleinen Verhältnissen durchgearbeitet worden ist. Die Abgußsammlungen, die im 18. Jahrhundert eine so befruchtende Rolle gespielt — man braucht nur die Namen Winckelmann und Goethe zu nennen — und bis weit über die Mitte des 19. Jahrhunderts hinaus sie behalten haben, sind in den letzten Jahrzehnten mit offenkundiger Mißachtung behandelt worden. Bis zu einem gewissen Grade mit Recht. So gut wie man nicht mehr den „bedeutenden Umriß" als die ausreichende Wiedergabe eines Gemäldes ansieht, ist man auch bei der plastischen Nachbildung empfindlicher geworden und empfindet, wie der feinfühlige Bremer Kunsthallendirektor, vor allem ihre Schrecken. Zudem ist in den großen Museen dieser Art, wie in Berlin und zum Teil auch in Dresden, durch die stetige an sich erfreuliche Vermehrung die Raumnot gekommen, oder sie war wie in München von je vorhanden, sodaß die Säle immer überfüllter, ein Herausheben einzelner Stücke immer unmöglicher wurde. Die Sammlungen wurden daher immer mehr nur als Studienanstalten für Forscher, nicht als Museen für eigentlichen Kunstgenuß betrachtet. Aber das ist weder nötig noch wünschenswert. Nicht wünschenswert, weil gerade in der vergleichenden Betrachtung von Meisterwerken das einfachste und wichtigste Mittel zur Erziehung des Auges, zur Entwicklung des künstlerischen Empfindens gegeben ist. Und nicht nötig, weil sich tatsächlich die Schrecken des Gipses brechen lassen, wie mir Urteile über den Würzburger Saal gerade auch seitens künstlerisch gebildeter Laien bestätigt haben. Freilich wird man, besonders in großen Abgußmuseen, aus Raumnot nicht alles und jedes Stück so günstig beleuchten und so frei aufstellen können, daß es seine individuelle Kraft ungehemmt entfalten kann. Aber auch da wird ein Ausweg leicht zu finden sein, derselbe, den man auch für überfüllte Originalmuseen schon so oft vorgeschlagen, aber soviel ich sehe noch nirgends wirklich durchgeführt hat: die Trennung in Schausäle und Studienräume. Wenn man unter den — sagen wir 300 — Statuen, die man zu einem Überblick über die Geschichte der antiken Bildhauerei nötig hat, etwa die 50 besten glänzend aufstellt, so wird dadurch für den genießenden Laien ein Ausgangspunkt gegeben. Die übrigen mögen dann in anstoßenden Sälen gedrängter stehen, auf Rollen, um jederzeit zum Vergleich herbeigeholt zu werden, oder um abwechselnd auch einmal die Plätze jener 50 einzunehmen. Durch wechselnde Zusammenstellungen würde das Interesse auch weiterer Kreise wach gehalten werden, namentlich wenn sich öffentliche Führungen daran anschlössen. Wie überraschend solche Gruppierungen wirken

können, mag eine kleine Erfahrung lehren, die zum Schlusse mitzuteilen ich mir nicht versagen kann. Bei dem Durchproben der günstigsten Verteilung der Abgüsse in unserem großen Saale war auch einmal der Laokoon als Gegenstück bei dem großen Türdurchbruch (Abb. 11) neben den Moses des Michelangelo gekommen. Da war es für die antike „Barock"gruppe etwas beschämend, wie sie räumlich und

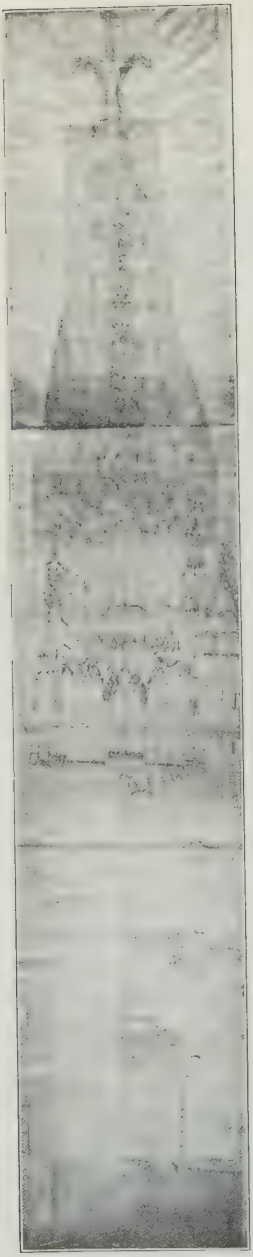
Abb. 11. Moses und Niobe.

in ihren Ausdruckswerten neben dem Moses vollständig zusammenschmolz. Sie wirkte in aller ihrer Gräßlichkeit fast so zierlich und spielerisch wie eine Porzellangruppe. Die Niobe dagegen, die dann an ihre Stelle trat, hielt sich mit ihrem Pathos durchaus, ja sie war dem Moses an vornehmer Innerlichkeit des Ausdrucks zweifellos überlegen. So sind es weit mehr als nur museumstechnische Fragen, auf die uns Versuche dieser Art eine Antwort geben. Sie führen von scheinbaren Äußerlichkeiten unmittelbar in das Wesen des Kunstwerks.

HANS BÖBLINGERS ENTWURF ZUM TURM DER ESSLINGER FRAUENKIRCHE IM BAYER. NATIONALMUSEUM.

VON HANS KLAIBER.

Aus dem Besitz der alten Bauhütten haben sich bis auf unsere Zeit zahlreiche Baurisse erhalten, die, teilweise auf dem Umweg über Privatbesitz, heutzutage größtenteils in öffentliche Sammlungen gelangt sind. Nur bei ganz wenigen ist es möglich, mit einiger Sicherheit die Urheber zu ermitteln, zumal sie in der Regel nicht signiert sind; bisweilen mögen es auch Studienzeichnungen strebsamer Steinmetzengesellen sein, deren Namen längst der Vergessenheit verfallen sind. Auch das Bayerische Nationalmuseum bewahrt in seinem Modellsaal einige alte Pläne und es sei erlaubt, im folgenden einen von ihnen in die kunstgeschichtliche Literatur einzuführen, da er mit großer Wahrscheinlichkeit einem wohlbekannten Baukünstler, dem spätgotischen Turmbaumeister Hans Böblinger, Stammvater einer ganzen Baumeisterfamilie, zugeschrieben werden darf. Der Pergamentriß des Turms der Frauenkirche in Eßlingen, von dem mir die Museumsdirektion eine Reproduktion freundlichst überließ, ist umstehend in verkleinertem Maßstab reproduziert. Werfen wir einen raschen Blick auf die Baugeschichte des Eßlinger Frauenkirchturms, die durch Egles Untersuchungen klargestellt worden ist. Während die östlichen Teile des Kirchenschiffes noch weit ins vierzehnte Jahrhundert zurückgehen, darf der Anfang des Turmbaues um 1400 angesetzt und mit dem Namen des Ulrich von Ensingen verknüpft werden. Die Art und Weise der Einfügung des Turmes in das Kirchenhaus ist dieselbe wie im Ulmer Münster. Uebrigens leitete Ulrich den Bau nur aus der Ferne, von Straßburg aus, und ließ die Ausführung seiner Pläne durch einen ortsansässigen Palier besorgen. Nach seinem Tod — er mag die Vollendung des ersten Turmgeschosses noch erlebt haben — übernahm sein Sohn Matthäus seine Erbschaft als Leiter des Werkes und führte von Bern aus, wo er zum Münsterbau bestellt war, die Oberaufsicht. Als im Jahr 1436 der Palier Hülin starb, sandte er seinen Bruder Matthias Ensinger als dessen Nachfolger: sein Meisterzeichen im dritten Stockwerk gibt uns an, wie weit um diese Zeit der Turmbau gediehen war. Da Matthias schon nach zwei Jahren starb, waren neue Verhandlungen des Eßlinger Rates über die Besetzung der Palierstelle nötig, aus denen deutlich hervorgeht, daß der Oberleiter zu Bern nicht gewillt war, viel Zeit und Mühe an die Sache zu rücken; sein Sold betrug, nach ähnlichen Fällen zu schließen, auch wohl nur ein paar



Pergamentriß, 2,755 m hoch.

Gulden im Jahr. Zwar hatte er einst gelobt, als „oberster Verseher“ des Werkes sich nach Eßlingen zu fügen, wenn man seiner bedürfe, aber wir entnehmen aus den Schreiben des Rates, daß er sich lange bitten ließ und schriftliche Verhandlungen einem persönlichen Erscheinen vorzog. So ließ er sich nach dem Tod seines Bruders die Namen der Bewerber brieflich mitteilen und verhalf durch seine Empfehlung dem Hans von Böblingen zu dem Posten eines „Werkmeisters des Baues“. Endlich im Frühjahr 1440 kam er persönlich zur förmlichen Bestellung nach Eßlingen, nachdem man ihm von dort Böblingers Anstellung mitgeteilt und ihn gebeten hatte, Rat und Unterweisung zu geben. Böblinger blieb nun bis zu seinem Tod im Jahre 1482 in dieser Stellung, während Matthäus Ensinger im Jahre 1463 als Ulmer Münsterbaumeister starb. Leider geben die Urkunden über die für unsere Untersuchung wichtige Frage, wie das Verhältnis zwischen Palier und Obermeister geregelt war, keine positive Antwort. Wir wissen nicht, ob sich die Stellung Böblingers nach dem Tod des Oberleiters überhaupt geändert hat; einen urkundlichen Beleg dafür gibt es nicht. Aus der Titulatur läßt sich nichts Sicheres schließen. Wenn er in früheren Ratsschreiben Werkmeister des Baues und Meister genannt, dagegen im Jahr 1475 einmal als Kirchenmeister erwähnt wird, so kann daraus nicht auf eine Veränderung seiner Stellung geschlossen werden; denn auch der Oberleiter wird vom Rat als Werkmeister bezeichnet; ein Rangunterschied zwischen den Titeln Werkmeister und Kirchenmeister bestand nicht. Es läßt sich nur soviel aus der Korrespondenz der Stadt Eßlingen nachweisen, daß seit 1440 Ensinger nie mehr nach Eßlingen zitiert worden ist. Zwar schreibt der Eßlinger Rat noch zweimal, 1453 und 1454, an den Ulmer Rat seinetwegen, allein es betrifft eine private Angelegenheit, ein Darlehen, das Böblinger erst durch einen Boten, dann persönlich von Ensinger einziehen wollte. In Sachen des Turmbaus wurde er nicht mehr konsultiert, und daß er von selbst sich deshalb Unkosten gemacht hätte, ist nach seinem früheren Verhalten nicht anzunehmen. Böblinger darf offenbar als selbständiger Meister betrachtet werden, wie denn auch seine Bezahlung und bürgerliche Stellung der eines leitenden Kirchenmeisters entspricht. Der Oberleiter aber scheint sich darauf beschränkt zu haben, bei seinem Besuch anläßlich der Bestellung im Jahr 1440 Rat und Unterweisung zu erteilen und das, was der

jüngere Meister an Neuem plante, gutzuheißen. Fragt man nun, in die Zeit welches Baumeisters unser Plan zu versetzen ist, so kann die Antwort kaum zweifelhaft sein. Mit der Kunstrichtung der Ensinger hat er nur in den unteren drei Geschossen Fühlung; das unter Böblinger erbaute Achteck mit der Pyramide hat in der Formensprache und in der ganzen konstruktiven Erfindung mit den Werken und Plänen der Ensinger, wie wir sie aus Ulm, Straßburg und Bern kennen, nichts zu schaffen. Es lebt darin der Geist einer anderen Zeit und vor allem einer grundverschiedenen künstlerischen Persönlichkeit. Nach allem, was wir von Matthäus Ensinger wissen, muß es als ausgeschlossen gelten, daß er die Idee für die oberen Teile des Turmes geschöpft und Böblinger etwa nur die technische Ausführung geleitet hätte. Wir wissen nicht, wie die Ensinger die Obergeschosse und den Helm des Eßlinger Turmes sich dachten, aber wir können sicher behaupten, daß sie so, wie Riß und Ausführung sie zeigen, von ihnen nicht geplant waren. Als Böblinger in die Bauhütte zu Eßlingen als Werkmeister eintrat, war man beim dritten Turmgeschoß angelangt. Seine Aufgabe war es nun zunächst, das zur Hälfte fertige dritte Stockwerk vollends zu Ende zu führen, wobei er natürlich an das vom Vorgänger Begonnene gebunden war. Mit dem Beginn des vierten, achteckigen Geschosses nun, d. h. von dem Punkte an, wo der neue Meister freie Hand hatte, ändert sich der ganze Charakter des Baues in Konstruktion und Formendetail so gründlich, daß man sieht, es war ein neuer Geist in der Werkhütte tonangebend geworden. Da nun unser Turmriß die oberen Teile bereits in diesem Sinne gibt, so darf er für Hans Böblinger in Anspruch genommen werden. Dazu stimmt die Aufschrift auf dem Plan: „Zu eßling gemacht"; der Verfertiger muß wohl längere Zeit in Eßlingen geweilt haben, während die Ensinger nur zu kurzen Inspektionsbesuchen, auf denen gewiß keine großen Pergamentrisse gezeichnet wurden, in die Stadt kamen. Wichtiger ist eine andere Beobachtung. Die unteren Geschosse, die vor Böblinger gebaut bezw. begonnen sind, stimmen im Plan genau mit der Ausführung überein; auch ist von den beiden untersten Stockwerken nur die rechte südliche Hälfte gezeichnet. Die Uebereinstimmung zwischen Plan und Ausführung ist so überzeugend, daß man den unteren Teil des Risses als eine Aufnahme der bereits fertig gestellten Geschosse betrachten darf. In diesem Fall lag auch kein Interesse vor, die unteren Teile vollständig aufzuzeichnen, es genügte die eine Hälfte, wonach man sich in Gedanken den Plan leicht vervollständigen konnte. Das Untergeschoß zeigt Sockelprofil und Kaffgesimse, die reichprofilierte Eingangspforte, das kleine Fenster über dem Vorhallendach, das Maßwerk am südlichen Strebepfeiler, die Führung des Treppentürmchens mit genau der Wirklichkeit entsprechender Einzeichnung der Fenster, das Maßwerk der Brüstungsgalerie am Ansatz des Daches samt den wasserspeienden Tierfiguren am Pfeiler — alles wie in der Ausführung. Das schmucklose erste Geschoß über der Dachgalerie, das Zweifenstergeschoß mit dem Blendmaßwerk an Pfeiler und Wand, die eigentümlich eingepreßte Dekoration über den gedrückten Fensterbögen und die fünf krabbenbesetzten Giebelchen am nördlichen Strebepfeiler sind wiederum ganz der Wirklichkeit entsprechend und ebenso das letzte Viereckgeschoß mit dem Blendmaßwerk, der Fensteranlage und den Tabernakeln der

Pfeiler. Wenn die oberen Teile des Risses sich ebenso genau mit der Ausführung deckten, dann dürften wir in ihm kaum einen während des Baues entstandenen Plan, sondern eine nach der Ausführung gemachte Studie erblicken, dergleichen wir aus gotischer Zeit noch manche erhalten haben. Denn eine bis in die Einzelheiten des Maßwerks exakte Ausführung eines Projektes wäre kaum glaublich, zumal bei der Art und Weise des mittelalterlichen Baubetriebes. Tatsächlich aber hört die genaue Uebereinstimmung zwischen Plan und Ausführung mit dem Beginn des Achteckgeschosses auf. Zwar die Endigung des südlichen Treppentürmchens in einem durchbrochenen Turmstübchen, die Auflösung des südlichen Turmpfeilers in eine Folge von Fialen, die Disposition der Achtecksfenster und die Endigung des nördlichen Pfeilers entsprechen der Wirklichkeit. Dagegen zeigt das am Achtecksumgang beginnende nördliche Treppentürmchen zwei Abweichungen: die Fenster sind im Plan ohne Pfostenwerk als einfache viereckige Durchbrechungen gezeichnet und das ganze Türmchen ist auf dem Plan beträchtlich höher gedacht als in Wirklichkeit ausgeführt. Während sein spitzes Dach mit der Kreuzblume auf dem Riß bis über das Ende des vierten Feldes der Pyramide ins fünfte hineinragt, erreicht es am ausgeführten Turm nur das Ende des dritten.

Ferner ist es nicht möglich, das Maßwerk in der Brüstung des Achteckumganges in Plan und Ausführung zu identifizieren. Soweit aus der hier etwas flüchtigen und skizzenhaften Zeichnung des Risses zu erkennen ist, waren Dreipässe auf Kielbogen als Füllung geplant, während die Ausführung ein Sternmuster mit darin eingeschlossenen Vierpässen aufweist. Der Helm zeigt in Plan und Ausführung dieselbe Grundanlage, die Einteilung in durchbrochene, mit Maßwerk ausgesetzte, durch horizontale Gurten voneinander geschiedene Felder. Im Riß ist die Maßwerkfüllung der Einfachheit halber nur in den vorderen westlichen Feldern eingezeichnet, da sie sich auf den Seiten und rückwärts in gleicher Weise wiederholt. In zwei Feldern ist die Füllung bei der Ausführung gegenüber dem Plan vereinfacht worden. Im dritten Feld (von unten her) sind die beiden Dreipässe aus den Fischblasen weggelassen und die Konfiguration damit übersichtlicher gemacht worden; ebenso sind im fünften Feld (von unten her) die seitlich anliegenden Fischblasen ausgelassen worden. Der obere Abschluß des Helmes bis unter die Kreuzblume stimmt wieder auf dem Projekt mit der Wirklichkeit überein. Die Kreuzblume selbst ist auf dem Plan eine spätere Zutat, wohl als Ersatz eines abgerissenen Endes. Die Schnecke im Helm ist nicht eingezeichnet.

Das Verhältnis unseres Planes zur Ausführung begünstigt die Zuschreibung an Böblinger. Die unteren Partien, an denen er nichts mehr ändern konnte, sind nicht vollständig aufgezeichnet und entsprechen genau dem heutigen Zustand. Die oberen Teile decken sich zwar in der Konzeption mit dem, was unter Böblinger gebaut worden ist, aber so, daß sich der Meister bei der Ausführung in Einzelheiten freie Hand gelassen hat. Wollte man aber die Differenzen in den oberen Geschossen so erklären, daß es Ungenauigkeiten bezw. Erleichterungen seien, die ein Zeichner bei der Aufnahme des fertigen Turmes sich erlaubt habe, so müßte man doch erwarten, daß es Vereinfachungen wären. Tatsächlich aber liegt, wie wir sahen, der Fall umgekehrt: Der Plan ist gegenüber der Ausführung teilweise

komplizierter. Auch wäre es merkwürdig, daß gerade nur die unter Böblinger gebauten Geschosse Abweichungen vom Plan zeigen.

Unser Plan wäre somit die dritte Werkzeichnung, die von Hans Böblinger erhalten ist. In der graphischen Sammlung des Nationalmuseums befindet sich ein Heft mit schattierten spätgotischen Ornamentzeichnungen, von denen das erste Blatt seine Signatur vom Jahre 1435 aufweist. Es ist Laubornament und zwar Eichenblätter, unten stets mit dem Ansatz des Astes. Die spiralenförmige Windung des Blattstieles und der von ihm ausgehenden Rippen, sowie die Silhouette des mehrteiligen, gezackten Blattes sind offensichtlich auf möglichst lebendige Wirkung studiert. Zu dem Spiel des Richtungswechsels in der Ebene kommt dann noch die Bewegung nach vorwärts und in die Tiefe, die Blätter winden sich um ihre Achsen, drehen sich nach hinten oder wölben sich vor. Doch sind die Studien noch weit entfernt von dem wirren Kräuselwerk der Spätzeit, sie sind noch deutlich gesetzmäßig stilisiert; in der Anordnung der Blätter, den Auszackungen, der Verteilung von Licht und Schatten, läßt er noch die Symmetrie walten: die Blattformen sind nicht breit, voll und lappig, wie es Matthäus Ensinger liebt, sondern spitz und zierlich, von schlanker Eleganz. Später ist er in der Entwicklung des Laubwerks mit seiner Zeit weitergegangen, wie die von ihm eigenhändig ausgehauenen Kapitäle in der Glockenstube des Esslinger Turmes um 1450 und seine letzten Arbeiten um 1480 beweisen. Sie zeigen den Fortgang zum wirren, von konkreten Naturvorbildern fern abliegenden, rein malerisch gedachten Laubgekräusel. Seine Maßwerkbehandlung lernen wir auf einem in der Ulmer Stadtbibliothek befindlichen Entwurf für ein Tabernakel kennen, den er laut Aufschrift ebenfalls im Jahr 1435 in Konstanz gezeichnet hat. Auf einem reich mit Fialen und Ziergiebeln geschmückten Unterbau erhebt sich ein turmartiges Gebilde, das nach einer Galerie vom Viereck ins Achteck übergeführt wird und in mehrfach abgestuften Verjüngungen in einem schlanken Fialentürmchen endet. Die Formen sind für ihre Zeit auffallend rein, ja fast korrekt zu nennen. Unser Turmplan, den wir uns in den vierziger Jahren entstanden denken, kann mit diesen früheren Studien insofern nicht verglichen werden, als er offenbar ziemlich eilfertig, vielleicht unter Beiziehung von Hilfskräften, entworfen, und im Formendetail freihändig und ziemlich skizzenhaft angelegt ist. Der Nachdruck fällt auf die Gesamterfindung: ein flotter Zug, eine leichte Anmut und spielende Eleganz zeichnet das Achteck mit dem krönenden Helm aus. Das malerische Element, das im Verlauf des fünfzehnten Jahrhunderts in unsere Kunst allenthalben seinen Einzug hält, kündigt sich schon deutlich an. Noch ist von einer Auflösung der Form keine Rede, aber eine Lockerung gegenüber den unteren Teilen ist wohl zu spüren. Die bisher geradlinigen Giebel der Fialen beginnen sich auszubiegen, die geschweiften Bogen sich zu durchdringen, die Gruppierung der Fialen auf den Türmchen, die zum Achteck überleiten, wird reicher und bringt eine Folge von Ueberschneidungen. Die älteren schwäbischen Türme erscheinen dagegen ernst und düster und auch das spezielle Vorbild, der Freiburger Münsterturm, ist in seinen oberen Teilen schlichter empfunden im Aufbau und geschlossener im Umriß. Ein bezeichnender malerischer Zug, der den Wesensunterschied vom Freiburger Turm klar zum Ausdruck bringt, ist die

vielgerühmte unsymmetrische Führung der Treppentürmchen. Das südliche läuft geschlossen vom Boden zur Viereckgalerie hinauf und öffnet sich erst in der Höhe des Umgangs in größeren Fenstern, sein Helmdach reicht in das Achtecksgeschoß hinein. Auf der Nordseite geht dann eine kürzere, durchbrochene Wendelstiege zur Achtecksgalerie empor, deren Bekrönung sich mit dem Turmhelm verschneidet; der Helmkranz endlich ist auf einer Schnecke im Innern der Pyramide zu ersteigen. Man hat dieses Ueberspringen der Treppentürmchen von der Süd- auf die Nordseite schon als „Pedanterie" des Erbauers gedeutet! Gründlicher läßt sich das anmutig kapriziöse Motiv kaum verkennen, das an Stelle rein einseitiger Treppenführung oder ängstlicher Symmetrie ein freies Gegeneinandersetzen der Massen wählt und den Umriß noch lebendiger macht. Eher könnte man es eine Kühnheit nennen, wenn so die Wirkung der Turmsilhouette auf ein asymmetrisches Motiv gestellt wird; dies um so mehr, als die Werkzeichnungen jener Zeit, bei ihrem Mangel an „Darstellung", über die malerischen Effekte keine deutlichen Vorstellungen gaben und an die Einbildungskraft des Baumeisters hohe Anforderungen stellten. Doch hat der Erfolg dem Meister Recht gegeben.

Der Esslinger Frauenkirchturm ist keine völlig freie Schöpfung der baukünstlerischen Phantasie; die einheimische Tradition und das Freiburger Vorbild haben seinem Urheber vorgeschwebt. Es lag ihm vielleicht weniger an der absoluten Originalität der Erfindung als daran, die seinem persönlichen Empfinden nahestehenden älteren Vorbilder nach den Neigungen seines künstlerischen Naturells und seiner Zeit umzugestalten. In diesem Sinn betrachtet, hat sein Werk, nach Dehios Urteil, unter den Derivaten des Freiburger Münsterturmes die höchste Anmut erreicht.

ENTWURF ZU EINEM GRABMAL FÜR
HERZOG LUDWIG DEN BÄRTIGEN
VON BAYERN-INGOLSTADT († 1447)

EIN GRABMALSENTWURF VON HANS MULTSCHER IM BAYERISCHEN NATIONALMUSEUM.

VON K. FR. LEONHARDT.

Das bayerische Nationalmuseum bewahrt unter seinen reichen Kunstschätzen ein Denkmal, das von jeher als eine Perle gotischer Plastik gilt, dessen Schöpfer man aber bisher nicht hat feststellen können; nicht einmal darüber, welchem Kunstkreis es zuzuweisen sei, ließ sich eine rechte Einigung erzielen. Es handelt sich um das auf nebenstehender Tafel wiedergegebene aus weißem weichen Kalkstein gefertigte und ausgezeichnet erhaltene Modell zu einem Grabdenkmal des 1447 gestorbenen Herzogs Ludwig des Gebarteten von Bayern-Ingolstadt.

Die 58 × 31 cm messende Oberfläche zeigt innerhalb eines spiralig gerollten Schriftbandes in seiner unteren Hälfte einen auf einem Löwen vor dem bayerischen Wappen knienden Ritter in voller Rüstung, das Haupt mit einem eigentümlichen Hute bedeckt. Er hält die Hände zum Gebet erhoben, der Blick ist zu einer oben thronenden Dreifaltigkeitsgruppe gewendet, zu der ein leeres Spruchband hinaufführt. Der ernst dreinschauende Gott-Vater hält in beiden Händen das Kreuz, zwischen seinem und dem Kopf des Crucifixus schwebt die Taube, ein am ganzen Körper gefiederter Engel dient ihm als Schemel und stützt das Kreuz. Zwei weitere Engel in langen Hemden knien zur Seite, der eine mit gefalteten Händen, der andere das Banner des Herzogs (ihn soll der Ritter darstellen) mit der Rechten ergreifend, und mit der Linken darauf hinweisend. Der Hintergrund wird von einem aus strahlenden Sonnen gebildeten Teppichmuster gebildet, die abwechselnd mit einem gekrönten Rundspiegel und einem auf einem Zweig sitzenden Raben, der einen Ring im Schnabel hält, belegt sind. Die starke Auskehlung der Seitenflächen war durch eine frei herausgearbeitete Ranke von fruchttragenden Kastanienzweigen ausgefüllt, die bis auf die den Stein unmittelbar anliegenden Stücke jetzt gänzlich zerstört ist. Die Umschrift lautet, soweit erhalten:

† ano · dn / milleſio / · quadr / geceſio / triceſio / · no ipa / . . . . . / . . . . . / . . . . . / · ē · ſaſm (?) / iſte · a · / . . . . . / illuſtr / pricipi / ludwi/ci ꝛmtꝰ / palatni / . . . lis / . . ciani(?) . . . . . / . . . . . / [1])

[1]) Die punktierten Stellen sind jetzt durch willkürliche Ergänzungen ausgefüllt. Einige der erhaltenen Buchstaben sind nur noch aus dem Zusammenhange erkennbar.

Der schöne Stein geht offenbar auf Anweisungen Ludwigs des Gebarteten für den Fall seines Todes zurück, die er erstmalig in einer aus Regensburg datierten Urkunde vom Freitag nach St. Ulrichstag (8. Juli 1429) gibt, dann in einer aus Ingolstadt datierten vom Freitag Reminiscere (9. März) 1438 wiederholt und deren hier wesentlicher Passus folgendermaßen lautet:[1]) „Wir wellen auch vnd schaffen ob wir mit tod abgiengen des der allmächtig got nicht verhenge vor vnd ee wir vnser grab und stain darüber vnd was darzu gehört gantzlich vollbracht vnd machen hetten lassen das dann vnser geschefftbern den wir sollichs enpfolhen haben als hernach geschriben stet dasselb vnser grab und stain selbs lassen machen vnd nämlich den roten grossen marbelstain den wir dartzue hieher gen Ingolstat haben fürn lassen darauf man hawen sol die heiligen driualtichait und ainen gewappenden man mit vnserm helm vnd schilt von vnserm wappen Der kniee vor der heiligen driualtichait auf ainem oder zwein knieen welches das pesser sey vnd das er die paner in der hanndt hab vnd die wort für die Trinität gehawen O sancta trinitas miserere mei vnd vergib mir all mein sundt (vnd den roten marbelstain lassen zuberaitten haben wir gelegt Tawsent guldein Reinisch hinder die zwen pfarre' vnser frawn vnd sand mawritzen Wielands von Freiberg vnd die kirchenpröbst auf den kleinoten vorgemelt). Auch vnser librey[2]) den spiegel sand Oswaltz Raben sunst darauff geträt vnd ain wintten von kesten leubern sol umb den stain geen vnd das daz von dem besten werckman vnd visirer gehawen und gevisirt werde den man finden mag."

Wo sollen wir nun diesen vom Herzog geforderten besten Werkmann und

[1]) Aretin, der in den „Altertümern und Kunstdenkmalen des bayerischen Herrscherhauses" das Modell zum ersten Male beschrieb und abbildete, gab die Stelle aus der Urkunde von 1429 nach einem jetzt im Reichsarchiv befindlichen Kopialbuch der Pfarrkirche U. l. Fr. zu Ingolstadt wieder, ich zitiere hier die ebenfalls dort bewahrte Originalurkunde von 1438. Beide unterscheiden sich dadurch, daß sich die ältere noch an den Sohn des Herzogs, Ludwig den Höckrigen, wendet, während die von 1438, nachdem zwischen Vater und Sohn bittere Feindschaft, die bald darauf zum offenen Kampfe führen sollte, entstanden war, sich an die Vertrauensmänner des Herzogs, darunter seinen natürlichen Sohn, Wieland von Freiberg, seinen besonderen Liebling, wendet. Die ältere Urkunde enthält noch nicht den Hinweis auf den in Ingolstadt liegenden Marmorstein, sie sagt nur, „das dann derselb vnser lieber Sun dasselb vnnser grab vnd stain soll lassen machen vnnd hawen auß rottem vnnd guetem Marmelstain." Auch enthält sie noch nicht den unglücklich den ursprünglichen Text unterbrechenden (oben eingeklammerten) auf die Kosten bezüglichen Passus; die erwähnten Kleinode im Werte von 1000 Gulden wurden von den genannten Personen weiter gemeinsam in einem Gewölbe der Frauenkirche deponiert.

[2]) Librey bezeichnet ursprünglich ein zu Diensten verpflichtendes Geschenk, dann allgemein Dienstabzeichen, die auf der Kleidung getragen werden (ein solches Zeichen trägt z. B. der Knappe Abrahams auf der einen Tafel vom Löwener Altar des Dirk Bouts in der alten Pinakothek). Für solch hochstehende Personen, wie hier den Herzog, kommen wohl nur Abzeichen eines selbstauferlegten Dienstes (z. B. einer verehrten Dame oder eines Heiligen) in Betracht. Sie führen diese Zeichen (Bilddevisen) selbständig neben dem Wappen. Bezeichnend für den Ursprung scheint mir, daß eines der ältesten dieser Zeichen, das des 1376 gestorbenen Prinzen Eduard von England (des Schwarzen Prinzen), heute noch als Badge des Fürsten von Wales gebräuchlich, die Worte „ich dien" trägt und Grünenberg in seinem Wappenbuch 1483 diese Zeichen „Sirviss" (service) nennt. Ludwig der Gebartete scheint der erste gewesen zu sein, der in Deutschland solche Zeichen führte.

Abb. 1. König von Ungarn.

Abb. 3. Karl der Große mit den Wappen von Aachen und Deutschland, Statuetten vom Ulmer Rathaus.

Abb. 2. König von Böhmen.

Visierer suchen? Daß nur ein solcher in Betracht kommen kann, unterliegt keinem Zweifel. Bode[1]), der das Modell als ein charakteristisches Beispiel für die künstlerische Tätigkeit am bayerischen Hofe nach Mitte des 15. Jahrhunderts bezeichnet, wies auf Verwandtes in der Veroneser Kunst hin (ihm schloß sich hinsichtlich der Datierung der Katalog des Nationalmuseums, 1896, an). Riehl[2]), der dabei auf die Unwahrscheinlichkeit aufmerksam machte, daß erst nach dem Tode des Jahre lang von Kerker zu Kerker geschleppten, schließlich in Feindesgewalt und ohne Nachkommen gestorbenen Herzogs ein Modell zu einem prunkvollen Grabdenkmal gefertigt sei, das dann doch nicht zur Ausführung kam, wies darauf hin, daß sich für die Vorzüge des Stückes in der sorgfältigen Durchbildung des anatomischen Details und der stofflichen Behandlung der Gewänder und Draperien, die wohl zu der späteren Datierung verführen konnten, auch in der bayerischen Grabplastik des frühen 15. Jahrhunderts Analogien finden und daher die Entstehung des Denkmals aus der heimischen Kunst heraus unmittelbar nach 1429 sehr wohl möglich sei. Dem ist der Katalog der Denkmale und Erinnerungen des Hauses Wittelsbach im bayerischen Nationalmuseum, 1909, so weit gefolgt, als er das Modell nun als hervorragendes Werk um 1430 bezeichnet. Die Richtigkeit der Riehlschen Bemerkung ohne weiteres zugegeben, (es läßt sich besonders noch der in Straubing stehende Grabstein des 1431 verstorbenen Bürgermeisters Ulrich Kepfelmayr heranziehen), findet sich doch in ganz Altbayern nichts, was man mit dem Meister des Modells in Verbindung bringen könnte.

[1]) Geschichte der deutschen Plastik, Berlin 1885, S. 192.
[2]) Geschichte der Stein- und Holzplastik in Oberbayern, München 1902, S. 57.

Dagegen stehen in Ulm Bildwerke, die mit unserm Stück nicht nur Aehnlichkeiten, sondern direkt verblüffende Uebereinstimmungen aufweisen, fünf Statuen von der Ostfassade des Rathauses (jetzt im Gewerbemuseum). Es handelt sich zunächst um Eigentümlichkeiten kostümlicher und heraldischer Art.

Die Rüstung Herzog Ludwigs findet man sonst so kaum wieder. Im großen und ganzen entspricht sie ja den in den dreißiger Jahren in Schwaben offenbar getragenen mit ungeteiltem Brustpanzer, schon ohne Gürtel, noch ohne die dem Hüftenschurz anhängenden Schenkelschutzplatten (eine ähnliche Rüstung trägt z. B. der eine der drei Gewaltigen, Sabothai, auf Konrad Witzens Tafel im Baseler Museum). Das Besondere an ihr ist die Vertikalkehlung von Panzer und Hüftenschurz und die muschelförmige Bildung der Gelenkschutzplatten. Genau die gleiche Rüstung trägt der König von Ungarn (Abb. 1) unter den Ulmer Statuetten.

Das Wappen Ludwig des Gebarteten ist eine heraldische Kuriosität. Um es von dem seines feindlichen Vetters in Landshut zu unterscheiden, setzt Ludwig nicht, wie man es sonst stets findet, den pfälzischen Löwen zwischen das Wittelsbacher Kleinod, den geweckten Flug, sondern er beflügelt den Löwen damit. Daß es sich nicht etwa um eine diesem Denkmal eigentümliche Künstlerlaune handelt, beweisen außer den Siegeln Ludwigs zahlreiche von ihm errichtete Denksteine[1]), die alle die gleiche Helmzier zeigen. Eine andere, nur hier sich findende Eigentümlichkeit ist der Herzschild mit dem Löwen, wie ihn später die Veldenzer Linie führt. Einwandfrei läßt er sich nicht deuten; vielleicht hat man in ihm einen vom Künstler mißverstandenen Panther, das von Ingolstadt aufgenommene Wappentier des alten Niederbayerns, zu erblicken, jedenfalls handelt es sich um einen Versuch, Ludwigs Wappen der neuesten burgundischen Wappenmode anzupassen.

Diese Besonderheiten scheinen mir erwähnenswert, weil sie für Ludwigs eigenbrödlerische Art charakteristisch sind. Für die Zusammengehörigkeit des Modells mit den Ulmer Statuetten ist entscheidend die übereinstimmende Stilisierung der Wappenlöwen. Vergleicht man den böhmischen (Abb. 2) in Ulm mit dem in Ludwigs Wappenschild (der des Helmgezier ist ergänzt), so wird man sie in jeder Einzelheit völlig übereinstimmend finden (abgesehen von dem nur dem böhmischen zukommenden Doppelschwanz). Löwen mit solch ungeheuerlich aufgerissenem Rachen waren in Süddeutschland nie üblich. Dagegen sind sie charakteristisch für Burgund und die angrenzenden Gebiete, Frankreich, England und die unteren Rheinlande. Aber auch diese burgundischen Löwen haben sonst nur verhältnismäßig kleine Ohren oben am Kopf, wo sich bei den hier verglichenen ein Schopf ablöst, während hier die riesigen Ohren tief am Hinterkopf sitzen.

[1]) Es haben sich wenigstens acht davon erhalten. Der Ingolstädter, der auf das Grabmalsmodell zurückgeht, ist abgebildet bei „Gerlach, Grabdenkmäler und Totenschilde", Tafel I; vergl. Riehl a. a. O. Die übrigen sind nach einem einheitlichen Entwurf von zwei verschiedenen, wohl kaum bayerischen Meistern ausgeführt, für die eine Gruppe: Lauingen, Rain, Friedberg, Aichach, Schrobenhausen ist das besterhaltene Aichacher Exemplar in den Kunstdenkmalen Oberbayerns Tafel 28, für die andere: Schärding, Kufstein (nicht mehr vorhanden), Wasserburg, das Wasserburger ebenda, Tafel 250, abgebildet.

DETAIL VOM GRABMALSENTWURF FÜR HERZOG LUDWIG DEN GEBARTETEN
(Originalgröße.)

Weiter stimmt die Krone Karls des Großen (Abb. 3) mit der Gott-Vaters im wesentlichen überein. Sie besteht aus einem Blattreif mit vier davon ausgehenden, oben sich in einem Knopf vereinigenden edelsteingeschmückten Spangen, die durch eine reich bestickte Mütze völlig ausgefüllt werden, eine Form, die ich sonst in der deutschen Kunst[1]) nirgends finde.

Die Figur Karls des Großen zeigt aber auch sonst eine auffällige stilistische Verwandtschaft mit der Gott-Vaters, in den eigentümlichen Proportionen, ein mächtiger Kopf auf kleinem Körper, wie in den Mitteln des Gesichtsausdrucks, zahlreiche Fältchen in den Augenwinkeln, Querfalte über der Nase, tiefgefurchte Stirn; auch die Haarbehandlung ist die gleiche.

Man stelle weiter das reizende Köpfchen des Knaben mit dem Aachener Schild dem des betenden Engels gegenüber. Die Uebereinstimmung ist, soweit es die verschiedenen Größenverhältnisse zulassen, vollkommen. Dieselbe Haartracht, oberhalb des Diadems inmitten gescheitelt, die Haare in gleichmäßigen Strähnen seitwärts gelegt, unterhalb das krause Lockengewirr mit den charakteristischen Bohrlöchern. Ueberzeugender vielleicht noch die Gleichheit von Kinn, Mund und vor allem der Augen mit der scharfen Zeichnung der oberen Lidfalte und der Betonung des unteren Lides.

Der Crucifixus fordert zu einem Vergleich mit der Christusstatue vom Westportal des Münsters heraus. Leider lassen sich die Köpfe nicht gegenüberstellen, der des Modells ist völlig ergänzt. Wie sehr stimmt aber der übrige Körper überein! Dieselben hageren Formen, die jeden Muskel, jede Sehne erkennen lassen, auffällig vor allem die sorgfältige Durchbildung des Brustkorbes.

All diese Uebereinstimmungen des Modells mit den Ulmer Bildwerken lassen sich nur durch die Annahme erklären, daß es aus derselben Werkstatt wie diese hervorgegangen ist, eine Werkstatt, die wir nur in Ulm suchen können. Es wäre unsinnig, anzunehmen, daß die Ulmer den bildhauerischen Schmuck ihres Rathauses von auswärts bezogen hätten, während andererseits nichts näher liegt, als daß Ludwig der Gebartete, der in Ingolstadt selbst keinen geeigneten Mann zur Verfügung hatte, (für den bei dem verbürgten hohen Kunstinteresse des Herzogs fast verwunderlichen Tiefstand des Ingolstädter Kunstbetriebes ist charakteristisch der ehemals am 1434 errichteten Feldkirchner Tore, jetzt in der Frauenkirche in Ingolstadt befindliche Denkstein, der sich als eine geradezu jämmerliche Nachbildung unseres Modelles erweist) sich nach der damals in höchster Kunstblüte stehenden Reichsstadt gewendet hat. Nun ist uns aus der Menge von Steinmetzen, die der Münsterbau damals beschäftigt haben muß, nur einer als überragender Künstler bekannt: Hans Multscher von Reichenhofen. Ihm weist denn auch Marie Schütte[2]) mit großer Wahrscheinlichkeit die genannten Statuetten zu. Sie sind gewiß eines großen Künstlers würdig, noch mehr aber das Prachtstück aus dem Nationalmuseum.

---

[1]) Dagegen kennt die burgundische Kunst damals bereits eine verwandte Kronenform ohne die völlig ausfüllende Mütze.

[2]) Der Schwäbische Schnitzaltar, Straßburg 1907, S. 113, 116 f.

Das wenige, was wir von Werken, die Multschers Namen tragen, besitzen, genügt zu einem Vergleich. Der Berliner Altar, der doch mindestens unter Multschers Augen nach seinen Angaben gefertigt worden ist,[1]) weist recht beträchtliche Uebereinstimmungen mit dem Modell auf. Ich will bei der bei einem Vergleich von Werken der Malerei mit solchen der Plastik gebotenen Zurückhaltung nur das Augenfälligste hervorheben: Die übereinstimmende Wahl von schweren in langen, kaum gebrochenen Falten niederfallenden Gewandstoffen (man vergleiche das Gewand des gefesselten Christus vor Pilatus mit dem der beiden knienden Engel oder den Mantel des auferstehenden Christus mit dem Gott-Vaters namentlich wie er über dem rechten Knie liegt), die Gleichheit der Mittel, mit denen ein ernster Gesichtsausdruck erzielt werden soll (auffallend ist die Verwandtschaft des zweiten Apostels rechts von Maria im Pfingstfest oder des hinter Pilatus stehenden Hohenpriesters mit Gott-Vater), die Uebereinstimmung anatomischer Details (der Rumpf des auferstehenden Christus ist mit derselben eingehenden Sorgfalt gebildet wie der des Crucifixus und stimmt mit diesem völlig überein), endlich kann auch die mutatis mutandis der des Herzogs gleiche Haltung des anbetenden Josef herangezogen werden. Auch das einzig unbestreitbar ganz eigenhändige Werk Multschers aus seiner Frühzeit, der 1433 vollendete Karg-Altar im Ulmer Münster, weist in seinen traurigen Resten noch eine bezeichnende Uebereinstimmung mit dem Münchener Modell auf. Die Kleidung der Engel ist beiderseits die gleiche, ein überlanges Hemd, das über den Hüften aufgeschürzt, unterhalb des Körpers in charakteristischen Falten zusammengedreht ist.

Bei dieser Fülle von in die Nähe Multschers weisenden Einzelzügen kann es sich wohl nur noch darum handeln, ob wir den Grabmalsentwurf für eine eigenhändige Arbeit des Meisters, oder für ein Schulwerk halten sollen. Und da kann es kaum einem Zweifel unterliegen, daß nur der Meister selbst in Betracht kommt. Der Umstand, daß es sich um einen Entwurf für den reichsten und kunstverständigsten Fürsten seiner Zeit in deutschen Landen handelt, bürgt für die Hand des Meisters ebenso sehr wie die außerordentliche Qualität des Stückes, die nie bestritten, im Gegenteil oft als zu hoch für die erste Hälfte des 15. Jahrhunderts befunden worden ist.

Unerörtert blieb noch die Frage der genaueren Datierung. Der Anfang der Umschrift des Steines kann wohl nicht anders gelesen werden, als: Anno millesimo quadringentesimo trecesimo quinto, d. i. 1435, und diese Jahreszahl kann, wenn man annimmt, daß die Umschrift einen zusammenhängenden Text enthalten hat (das Gegenteil wäre nach den erhaltenen Resten recht unwahrscheinlich), nur das Datum der Anfertigung sein. Dem scheint mir der Umstand, daß der Herzog 1438 seine Anweisungen von 1429 noch einmal wiederholt, nicht zu widersprechen. Im Sommer 1434 weilte der Sohn Ludwigs in Ulm, um mit dem Kaiser über

[1]) Als ausführender Künstler ist uns Multscher bekanntlich nur als Bildhauer urkundlich beglaubigt. Die Uebereinstimmung der Inschrift des Kargaltars mit der der Berliner Pfingsttafel lediglich in den Buchstabenformen ist meines Erachtens kein genügender Beweis für die Eigenhändigkeit der Berliner Tafeln. Darüber weiter unten.

die Lösung seines Vaters aus der Reichsacht zu verhandeln. Bei dieser Gelegenheit wird er auf den Meister des kurz vorher vollendeten Kargaltars aufmerksam geworden sein und in ihm den von seinem Vater für das Grabdenkmal geforderten „besten werkmann und visirer, den man finden mag" erkannt haben. Bald darauf bricht die erbitterte Feindschaft zwischen Vater und Sohn aus, die den alten Herzog veranlaßt, 1438 andere mit der Sorge für sein Grabmal zu betrauen. Das Modell kann damals sehr wohl schon vorhanden gewesen sein; war es, wie sich annehmen läßt, in den Händen des Sohnes, so bestand für Ludwig den Gebarteten keine Aussicht, es herauszubekommen. Daher die wörtliche Wiederholung seiner alten Anweisung.

Bei Anerkennung der so versuchten Zuteilung eines Kunstwerkes allerersten Ranges an Hans Multscher würde sich das Bild, das wir uns von der künstlerischen Entwickelung des Ulmer Meisters zu machen haben, wesentlich klären. Wie schon Stiaßny[1]) auf die große Verwandtschaft der Sterzinger Madonna mit der Claus Sluters in Dijon, und damit auf die Wahrscheinlichkeit, daß Multscher in seinen Wanderjahren auch nach Burgund gekommen ist, hinweist, so ist auch in diesem Werke in der ungezwungenen Geschlossenheit der Komposition wie der großen Eleganz der Einzelheiten burgundischer Einfluß nicht zu verkennen, und wie der zu Füßen des Herzogs ruhende Löwe mit seiner sammetweichen Hautbehandlung, so lassen sich die betenden Engel direkt vom Grabmal Philipp des Kühnen in Dijon herleiten. Mit der in vielem noch unbeholfenen Urwüchsigkeit der Berliner Tafeln scheint mir das allerdings wenig zusammenzugehen, und man wird sich vielleicht doch entschließen müssen auch da, wie man es beim Sterzinger Altar bereits getan hat, den Maler der Flügel und den Bildhauer des Schreines, den Leiter des ganzen von einander zu trennen. Die beiden Inschriften der Berliner Tafeln sprechen nicht dagegen. Die eine enthält lediglich die Aufforderung, des leitenden Meisters zu gedenken, die deutlich und doch unaufdringlich am besten auf den unteren Rand des einen Flügels zu stehen kam. Die andere scheint mir kaum mehr als eine dekorative Spielerei, wäre sie als Signatur gedacht, würde sie nicht mitten im entscheidenden Wort abbrechen. Es wird stets die Übereinstimmung der Buchstabenformen[2]) dieser Inschrift und der letzten Zeile derjenigen vom Kargaltar als Beweis für die Eigenhändigkeit der ersteren herangezogen. Dem könnte man als mindestens ebenso guten Beweis für das Gegenteil den Unterschied in der Schreibweise gerade des wichtigsten, des Namens, hier N u o l t s c e r, dort M u l t s c h e r, entgegenhalten. Auch wäre wohl auf die inhaltliche Verschiedenheit der Inschriften hinzuweisen. Am Kargaltar heisst es: manu mea propria constructus, die Berliner Tafeln enthalten nicht ein dem entsprechendes Wort[3]). Nimmt man an, daß ein in Multschers Werkstatt beschäftigter Maler nach dessen Angaben die Altarflügel gefertigt habe, so erklären sich damit am besten ihre oben erwähnten Übereinstimmungen mit dem

[1]) Zu Konrad Witz, J. d. pr. K. 27, S. 289.

[2]) Nicht etwa für eine bestimmte Person bezeichnende Buchstabenverwechlungen sondern landläufige Typen!

[3]) Vgl. dazu Dehio, über einige Künstlerinschriften, Rep. f. Kunstwissenschaft XXXIII, S. 59 f.

Münchener Grabmalsentwurf, an dem der Meister gleichzeitig oder kurz vorher arbeitete, so inbesondere die sklavisch getreue Herübernahme des Rumpfes für den Auferstehungschristus und die Haltung des anbetenden Josefs mit der durch den Gegenstand nicht motivierten eigentümlichen Zurückbiegung des Kopfes.

Ein weiterer kleiner Multscherfund sei hier anschließend erwähnt. Herr Dr. Heinz Braune (dem ich auch die nebenstehenden Abbildungen verdanke) machte mich auf zwei in Sterzinger Privatbesitz befindliche Engel aufmerksam, die nachweislich von Multschers Altar stammen. Leider haben sie durch ungeschickte Neufassung viel von ihrem ursprünglichen Reiz verloren. In Grössenverhältnissen, Motiv und allen Einzelheiten stimmen sie mit den von Stadler[1]) erstmalig publizierten im Sterzinger Rathaus befindlichen so überein, daß es keinem Zweifel unterliegen kann, daß sie sich ihnen seitlich anschlossen und damit die den Hintergrund für die Madonna bildende Draperie zum Abschluß brachten. Stadlers Rekonstruktion[2]) läßt sich damit nicht in Einklang bringen. Wie der erhaltene Teil der Rückwand des Altars deutlich zeigt, ist denn auch der Schrein in drei Abteilungen gegliedert gewesen, in denen nur drei, nicht fünf Hauptfiguren bestanden haben können. Es kommen da neben der Madonna nur die Heiligen Georg und Florian in Betracht, die auch genau die gleichen Grössenverhältnisse wie die Mittelfigur aufweisen. Wie die Engel angebracht waren, lehrt uns ein Vergleich mit dem Pinzoner Altar vom Ende des Jahrhunderts, der, nachdem schon Pacher in den Altären für Gries und St. Wolfgang bereits das gleiche Motiv aufgenommen hatte, die Madonna der mittleren Schreinabteilung von vier Teppichhaltenden Engeln umgeben zeigt. Danach waren die beiden schon bekannten Engel auf der Rückwand (der erhaltene Teil gehört übrigens, wie schon das Gemäldebruchstück der Rückseite zeigt, der unteren, nicht der oberen Hälfte des

Abb. 4.
Engel vom Sterzinger Altar.

Abb. 5.
Engel vom Sterzinger Altar.

[1]) Hans Multscher und seine Werkstatt, Straßburg 1907, S. 106 f. und Tafel 6.
[2]) a. a. O. S. 139 f. u. Tafel 11.

Schreins an), die beiden neugefundenen, aber in gleicher Höhe rechtwinklich dazu an den Zwischenwänden des Schreines befestigt. Die jetzt im Münchener Nationalmuseum befindlichen Engel schwebten in den noch erhaltenen Scharnieren unmittelbar über dem Haupte der Madonna (soweit muß eben die Rückwand heruntergeschoben werden), der von Stadler dazwischen eingeschobene Baldachin (das unbegreiflichste in seiner Rekonstruktion!) wird einem der Seitenteile angehört haben. Die vier weiblichen Heiligen könnten der Schreinbekrönung angehört haben. Ob die fünf von Stadler in einer Nischenreihe untergebrachten, in ihren Größenverhältnissen ganz verschiedenen Halbfiguren überhaupt in das eigentliche Altarwerk gehören, erscheint mir recht zweifelhaft. Die Stadlersche Annahme einer doppelten Halbfigurenreihe ist jedenfalls ganz unmöglich.

Abb. 1

MADONNA IN DER NISCHE VON FOPPA

DIE SAMMLUNG TUCHER

II. Skulpturen und Kunstgewerbe

VON EDMUND WILHELM BRAUN-TROPPAU

Eine der reizvollsten Episoden in Gabriele D'Annunzios Roman „Piacere" sowohl formell und artistisch als inhaltlich ist das Kapitel, in welchem der Dichter das Heim seines Helden, des Grafen Sperelli, schildert. Auserlesene Kunstwerke aller Zeiten hat der schönheitstrunkene römische Aristokrat, in dieser Vollendung allerdings eine vom Autor mit sichtlicher Vorliebe konstruierte Idealfigur, aus allen Kunstepochen seines gesegneten Vaterlandes zusammengesucht und sie zu einem Milieu vereinigt, in dem seine Sehnsucht allein Ruhe zu finden glaubt. Gerade für Abkömmlinge alter, ruhmreicher Geschlechter, deren Name in der politischen und kulturgeschichtlichen Entwicklung ihrer Heimat eine führende Rolle gespielt hat, muß es ein Gefühl geheimnisvollen, lockenden Reizes sein, Werke der Kunst aus Zeiten, in denen ihre Ahnen geblüht haben, um sich zu vereinen und auf diese Weise aus der kalten Nüchternheit der Gegenwart in eine herrliche, romantische Vergangenheit sich zurückziehen zu können.

Baron Heinrich von Tucher, der früher ein Jahrzehnt hindurch als bayerischer Gesandter in Rom tätig war und für seine Sammlung im Palazzo Borghese einen wundervollen Rahmen gefunden hatte, ist seit einigen Jahren in das intime, graziöse, alte Clarypalais auf der Wiener Herrengasse, den jetzigen Sitz der bayerischen Gesandtschaft, übersiedelt und hat seine Schätze in vier großen Räumen sowie einer lichten Galerie aufs Neue zu einem harmonischen, wundervollen Ganzen zusammengestimmt. Seine Liebe beim Sammeln galt zuerst der deutschen Spätgotik, der herrlichsten Blüte seiner Heimatstadt Nürnberg und sodann an italienischem Kunstschaffen der Blütezeit der Renaissance. Dazu kommen noch kostbare, ältere persische und kleinasiatische Knüpfteppiche, deren mildes und warmes Farbenspiel zusammengeht mit dem glänzenden Nußbaumholz der italienischen Möbel, den Florentiner und Venezianer Holz- und Stuckskulpturen, den frühen Bildern und all dem übrigen Hausrat vergangener Zeiten.

Denn das ist das Sympathische und Wohltuende an der Kunstsammlung des Freiherrn von Tucher, daß sie eigentlich keine Sammlung im landläufigen Sinne ist, sondern daß jedes Stück alter Kunst, seien es nun Gobelins, Teppiche oder Bilder, Skulpturen oder kunstgewerbliche Dinge nicht für sich allein, sozusagen museal registriert und aufgestellt erscheint, sondern als integrierender Bestandteil einer Wohnung, als ein notwendiger Gebrauchsgegenstand des Besitzers wirkt, der zu seinem Leben und zu seiner Umgebung unbedingt gehört: der kalten Starre einer

vergangenen Kunstepoche entrissen und in lebendige Beziehung zu einem Menschenleben gebracht. Baron Tucher hat nicht so sehr sein Hauptaugenmerk darauf gerichtet, lediglich hochwertige Meisterwerke zu erwerben, obgleich sich unter allen Gruppen seines Kunstbesitzes solche befinden, unter den Bildern, den Gobelins, den Möbeln und den Teppichen, unter den Skulpturen und dem Kunstgewerbe, sondern er ging von der Absicht aus, in jedem Stück seiner Umgebung, seines Gebäudes ein Kunstwerk zu erwerben. So entstanden Räume von wunderbarer Harmonie, die tatsächlich die Stimmung alter Renaissancegemächer hervorzaubern. Dabei ist die Stileinheit nicht pedantisch durchgeführt und die hellen, pikanten Farbenflecke, welche große chinesische Porzellanvasen mit Blaumalerei aus dem Beginn des 18. Jahrhunderts oder das gute, kräftig getriebene Rokokosilber seiner Heimat in die Mollstimmung der dunkelgetönten Räume werfen, gehen vortrefflich mit der vorherrschenden Renaissancekunst Italiens oder einer Augsburger Renaissancekredenz zusammen.

Der leider so früh verstorbene Franz Wickhoff hat, als die Schatten des Todes schon auf ihm lasteten, in dieser Zeitschrift (1908, I. S. 21 ff.) in einer kurzen Uebersicht die Bilder des Tucherschen Besitzes besprochen. Meine Aufgabe ist es, das Übrige mit Ausnahme der Gobelins, Stoffe und Teppiche, welche Moritz Dreger zufallen, zu behandeln. Vorausgeschickt seien nur noch einige Bilder, die Wickhoff in Abbildung oder Beschreibung nicht mehr mitgeteilt hat.

Das von Wickhoff bereits besprochene Bild lege ich hier in Abbildung (Abb. 1 Gravüre auf Tafel) vor, die thronende Madonna in der Nische, umgeben von Engeln und das muntere Christuskindchen auf dem Schoße, das Kirschen in der Linken hält. Ob das sehr gute Bild tatsächlich ein Werk des Foppa ist oder aber dem Bernadino Buttinone zuzuschreiben ist, mit dessen signiertem Gemälde in der Brera (Triptychon mit thronender Madonna in der Mitte, und den Heiligen Bernhard und Leonhard rechts und links) es verwandte Züge trägt, wage ich nicht zu entscheiden.

Auch die beiden, hier reproduzierten Frauenporträts (Abb. 2 und 3, S. 181/82) hat Wickhoff bereits kurz gewürdigt. Das erste derselben, noch in seinem Originalrahmen, stellt laut Inschrift links oben auf der Holztafel „dona Ysabel de la paz despaña Caso en gua^{rn} anno 1560“, die dritte Frau des spanischen Königs Philipp II. dar, Heinrichs II. von Frankreich und der Maria von Medici Tochter, die aus Schillers „Don Carlos“ bekannt ist. Die von Sanchez Coello gemalten Porträts, die ich vergleichen konnte, nämlich das lebensgroße Porträt derselben Elisabeth von Valois im Wiener Hofmuseum und die prächtigen sechs Bildnisse von seiner Hand im Lobkowitzischen Schloß Raudnitz bei Prag[1]) berechtigen durch ihre Aehnlichkeit, auch für das Bild Baron Tuchers seine Autorschaft anzunehmen. Isabella war im Jahre 1560, als sie gemalt wurde, noch nicht fünfzehn Jahre alt. Am 4. Januar betrat sie in Roncevalles zum ersten Male den spanischen Boden und wurde am 2. Februar getraut.[2]) Es ist übrigens durch die Inschrift und das Datum der Beweis erbracht,

[1]) Publiziert von Max Dvorak in der Topographie der historischen und Kunstdenkmäler Böhmens. Band XXVII. Teil II. Prag 1910.

[2]) Valerian v. Loga. Antonis Mor als Hofmaler Karls V. und Philipps II. Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerh. Kaiserhauses. XXVII. 1907/9. S. 119. Vgl. auch F. Kenner,

Abb. 2. Porträt der Königin Isabella von Spanien. Von S. Coello.

daß ihr Porträt in Madrid gemalt wurde. Außerordentlich interessant ist auch das hier befindliche Porträt der anderen Isabella, Karls V. innig geliebter, 1539 verstorbener, Gattin. Wir wissen, daß Tizian 1544 zwei Bildnisse der Kaiserin

„Die Porträtsammlung des Erzherzog Ferdinand von Tirol. Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen. Wien. XIV. 1893, S. 149.

an Karl V. abgeliefert hat, die er wohl nach einem ihm nach Venedig geschickten Porträt des Wilhelm Scrot gemalt hat, das Maria von Ungarn mit nach Spanien gebracht hatte[3]) und nicht nach Moro, wie man schon angenommen hat. Die meisten übrigen Porträts der schönen Isabella sind nach Tizians Gemälden entstanden, von denen das eine noch vorhandene Exemplar im Prado zu Madrid hängt, so das Bildchen in der Porträtsammlung des Erzherzogs Ferdinand von Tirol im Hofmuseum,[4]) das von Herrgott abgebildete aus dem Besitze des Prinzen Eugen und die prächtige Medaille des Leone Leoni; umso wichtiger ist das Tuchersche Porträt, weil es einen andern Typus repräsentiert und vor allen Dingen in Spanien, nicht aber, wie Wickhoff[5]) meint, noch während der Mädchenzeit der Kaiserin in ihrer portugiesischen Heimat, gemalt wurde. An Moro als den Maler ist schon aus zeitlichen Gründen nicht zu denken.

Abb. 3. Porträt der Kaiserin Isabella, Gemahlin von Karl V.

Zu den besten Stücken unter den nichtitalienischen Gemälden des Tucherschen Besitzes gehören unstreitig die vier kleinen, auf Holzgemalten, niederländischen spätgotischen Bilder, die reizende, sanfte Madonna mit dem Christuskindchen, vor einem Goldbrokatgrund und von den milden Strahlen des Lichtes umflossen, das rechts durch ein Butzenscheibenfenster bricht (Abb. 4 S. 183) und die drei Passionsbilder, (Abb. 5–7. S. 184–86) die nach Dülberg um 1505 in Leyden gemalt

[3]) Vgl. Loga a. a. O. S. 120.
[4]) Kenner a. a. O. S. 141.
[5]) Dagegen spricht schon die Unterschrift: „Imperatrice d. Carlo V."

sein dürften, wohin sie durch den Realismus z. B. der Geißelung, der ähnlich auf den Außenseiten des Leydener Kreuzigungsaltars von Engelbrecht wiederkehrt und das leidenschaftliche Temperament, verwandt der runden Kupferstichpassion von 1509 des Lucas von Leyden, verweisen. „Vergeistigte Schlankheit aller Formen, zitternder Seelenausdruck, eine feine, geistreiche, spitzige Pinselführung, ein außerordentliches Wissen in der Aufrollung eines reichen Landschaftsgrundes, dabei in Gewandbehandlung und Architektur ein treues Verharren bei der reinen Spätgotik sind die Haupteigenschaften dieser drei Passionsbilder.[6])

Abb. 4. Madonna, niederländisch. 15. Jahrh. Ende.

Im Anschluß an die Bilder sei hier gleich ein Cassonevorderteil (Abb. 8. S. 187 130 × 90 cm) aus Lindenholz*) genannt, das aus einer Florentiner Patrizierfamilie in den Besitz Baron Tuchers kam. Die bunte und lebendige Darstellung der Belagerung einer Stadt ist mit sehr viel Geschick und Ausdruck auf dem Gipsgrund aufgemalt; die vortreffliche Zeichnung fällt vor allen Dingen auf. Die ruhigen Gesichter der Kämpfenden mit geraden langen Nasen sind zumeist im Profil wieder-

[6]) Dülberg, Frühholländer III. Frühholländer in Italien S. 17. Tafel XXVIII—XXX.

*) Ich verweise hier auf den 1905 in Wien als Privatdruck erschienenen illustrierten Vortrag von Dr. Karl Graf Lanckoronski, „Einiges über italienische bemalte Truhen", dessen geistvolle Bemerkungen sehr anregend sind.

gegeben, die Detailzeichnungen der Harnische und Helme sind stets eingeschnitten, die Gewänder und die großen Zelte der Belagernden sind teilweise vergoldet und mit dem Punzen ornamental bearbeitet. Die Malerei ist einem Künstler aus der Schule oder wenigstens dem Bannkreise des Ucello zuzuschreiben.

An der Spitze der stattlichen Reihe wertvoller Skulpturen steht das getönte Terrakottarelief der Halbfigur der Madonna mit dem Kind, (Abb. 9. S. 187) eine Replik der Tonmadonna Donatellos an einem Hause in der Via delle Foge in Verona,[7]) von der es weitere Wiederholungen im Kaiser Friedrich-Museum und in der Sammlung von Beckerath zu Berlin gibt.[8]) Auf dem Exemplar bei Baron Tucher (87 cm hoch) hat die Madonna ein rotes Gewand, während ihr Mantel sowie das Kleid des Kindes blau-grün getönt ist. Das Relief ist von ungemein frappanter Lebendigkeit besonders durch die aus geschliffenem Onyx hergestelltes eingesetzten Augen; große dunkelbraune, ruhige Pupillen in dem umgebenden mildfarbigen Weiß. Die Ausführung, z. B. der Haare und Gewanddetails, ist nicht sehr sorgfältig, dafür ist das Seelische umso liebevoller herausgearbeitet. Wundervoll ist das Anschmiegen der Mutter an das Kind geschildert, das halb ängstlich und halb fragend in die Welt schaut und das die Madonna am liebsten bewachen möchte vor dem Kommenden

Abb. 5. Geißelung Christi. Leydener Schule. Um 1505

[7]) Abg. Venturi, Storia dell' arte italiana VI. S. 455.

[8]) Beide abgebildet bei Schubing. Donatello S. 127. Bode. Florentiner Bildhauer der Renaissance. 1902. S. 111 ff.

im Leben. Der runde, weiche Mund des Knaben ist durch den nach kindlicher Weise hinein gesteckten Finger geöffnet. Die Finger der mütterlichen Hände sind wohl etwas zu lang, aber sehr gut empfunden und modelliert.

Abb. 6. Christus am Kreuze. Leydener Schule. Um 1505.

In der kunstgeschichtlichen Literatur bereits bekannt und abgebildet,[9]) ist

[9]) C. v. Fabriczy. Kritisches Verzeichnis toskanischer Holz- und Tonstatuen bis zum Beginn des Cinquecento. Beiheft zum XXX. Band des „Jahrbuches der kgl. preußischen Kunstsammlungen". 1909. S. 55, Abb. S. 72. Ferner abgebildet bei Bode a. a. O. S. 77.

das mit Recht dem Meister der Pellegrini-Kapelle Nr. IV zugeschriebene Terrakottarelief (Abb. 10. S. 188), wiederum die Halbfigur der Madonna mit dem Kind die alte Bemalung ist noch vollkommen erhalten. Mantel und Schleier der Mutter sind blau mit goldenen Rosetten, die auf dem roten Kleide des Kindes und dem gleichfalls roten Gewand der Madonna wiederkehren. Das Haar des Bambino und der Apfel in der Linken Mariae ist gleichfalls vergoldet, während die Gesichter und Hände fleischfarben bemalt sind. Spätere Zutat ist die Inschrift „Ave Maria" auf der Sockelplatte.

Abb 7. Kreuzabnahme. Leydener Schule. Um 1505.

Die liebenswürdig frische Schilderung des Mutterglücks, das dieser wie zahlreichen anderen gleichzeitigen Florentiner Skulpturen aus der 1. Hälfte des Quattrocento ihren hohen Reiz verleiht, hat in Bode[10]) einen vortrefflichen Beobachter gefunden.

Florentinischen Ursprungs unter Donatellos Einwirkung ist eine in der alten Fassung erhaltene Terrakottabüste der hl. Magdalena (Abb. 11 S. 188) Höhe 60 cm inklusive Holzsockel), das Werk eines tüchtigen Meisters. Sehr gut sind der sensible, fein bewegte Mund, die zarte, schlanke Nase modelliert. Charakteristisch in dem runden Gesicht sind ferner die graziös geschwungenen hohen Augenbrauen und an den demütig gesenkten Augen die tiefangesetzten unteren Lider. Die braungetönten Haare, in wenigen einfachen, geflochtenen Strähnen, umrahmen das feine Köpfchen.

[10]) Florentiner Bildhauer etc. S. 76 ff.

Abb. 8. Cassonevorderteil. Florentinisch. 15. Jahrh. 2. Hälfte.

Eigenartig wirkt eine hübsche, kleine Terrakottabüste (Abb. 12. S. 189 Höhe 13,6 cm) mit kahlem Kopf, auf dem, nach den erhaltenen Resten zu schließen, ursprünglich eine Perücke[11]) befestigt gewesen war. Das rote Gewand, mit goldenem Rand und zwei weiteren weißen Streifen, läßt den Hals sehen. Gesicht und Hals waren ursprünglich fleischfarben getönt, wurden aber mit einer grauen Farbschicht überdeckt, die teilweise wieder abgeblättert ist. Der Stil des kleinen Bildwerkes zeigt nahe Verwandtschaft mit den durch W. Bode bestimmten, in ihrer Eigenart sofort erkenntlichen Büsten des Francesco Laurana, mit dem etwas manierierten leicht geneigten Kopf, den gesenkten, halbgeschlossenen Augen und dem herben Mund. Die Bestimmung der Büste, bei der hinten im Halse ein kleines rundes Loch auffällt, ist nicht sicher festzustellen.

Abb. 9.
Terrakottarelief der Madonna mit Kind von Donatello.

Als Arbeiten aus der Werkstätte des Giovanni della Robbia erweisen sich die beiden anmutigen, auf einem Knie ruhenden Engelfiguren, die auf dem andern Knie Kerzenträger halten. (Abb. 13. S. 189, Höhe 58 cm ohne die aus vergoldetem Holz bestehenden Nimben.) Sie sind weißglasiert und nur die Zeichnung der Augen sowie Details am Sockel sind mit etwas Manganfarbe angegeben. Die zwei Figuren sind auf das nächste verwandt und eigentlich direkte Varianten der beiden gleichfalls knienden Engel auf der glasierten großen Lünette[12]) im Bargello mit der Beweinung Christi, die vom Künstler signiert und 1521 datiert ist.

[11]) Vasari berichtet im Leben des Verrocchio, daß Orsino, der Wachsbildner, seine Wachsbüsten mit natürlichen Haaren versah (Jaeschke Vasari II 1904 S. 118 ff.).

[12]) Abgeb. Bode, a. a. O. S. 341.

Abb. 10. Terrakottarelief der Madonna mit Kind vom Meister der Pellegrinikapelle IV.

(San Miniato al Monte) bei Florenz hängt, diesem Meister zugeschrieben werden.

Jedenfalls wurde ihr Schöpfer, wenn es nicht Rosselino selbst sein sollte, außerordentlich stark von der liebenswürdigen Kunst des Meisters beeinflußt, denn sowohl technisch als inhaltlich bietet diese Gruppe, zu denen auch das Tuchersche Relief gehört, sehr viel Anknüpfungspunkte mit dem Tondo des Rosselino.

[13]) Abg. J. v. Schlosser, Album ausgewählter Gegenstände des Hofmuseums. Wien 1901 Tafel X.

[14]) Abgeb. u. a. Bode a. a. O. S. 86.

[15]) W. Bode. Die Sammlung Oskar Hainauer. Berlin 1897. Große Bildwerke S. 61 ff. Nr. 6. 12, 14 mit Abbildungen auf Lichtdrucktafeln.

[16]) E. W. Braun. Das Kaiser Franz Josef-Museum in Troppau und seine Sammlungen 1908. Tafel IV. 8.

In einem geschmackvollen, reichgeschnitzten Holztabernakel ist das polychrome Stuckrelief einer sitzenden Madonna mit dem Kinde eingelassen. (Abb. 14. S. 190, Höhe 93 cm.) Dasselbe gehört zusammen mit einer Anzahl engverwandter, z. T. wie das vorliegende in mehreren Exemplaren vorkommender Marmor-, Ton- und Stuckreliefs im Wiener Hofmuseum,[13]) im Kaiser Friedrich-Museum,[14]) in der ehemaligen Berliner Sammlung Hainauer,[15]) im Troppauer Museum[16]) und a. a. O. zu einer Gruppe von malerisch behandelten, ungemein geschmackvoll komponierten und modellierten Skulpturen, die das Thema der innigen Liebe zwischen der Gottesmutter und dem Kinde mit ruhiger, friedevoller Daseinsfreude schildern und von Bode auf Grund des Tondoreliefs mit einer solchen Darstellung, die über dem für Antonio Rosselino verbürgten Grabmal des Kardinals von Portugal

Abb. 11. Terrakottarelief der hl. Magdalena. Florentinisch. 15. Jahrh. 2. Hälfte.

In die prunkvolle Zeit der Hochrenaissance führt uns die Marmorbüste eines alten, kraftvollen Venezianers mit breitem, strähnig herabfallendem Bart (Abb. 15. S. 191, über 70 cm hoch). Alessandro Vittoria (1525—1608), der Meister der Porträtdarstellung in der venezianischen Hochrenaissance, ist wohl der Schöpfer des Bildwerks. Es zeigt dieselben technischen Merkmale wie die sicher von Vittoria herrührenden Werke, seine eigene Büste an seinem Grabmal in Sa. Zaccaria und die Marmorbüste des Ottavio Grimani im Berliner Museum; so in der Behandlung der Ohren, Augen, der Draperie, des Sockels und wie er die einzelnen Vertiefungen in dem breiten Barte energisch und beinahe unvermittelt senkrecht ohne sanfte Uebergänge hineingräbt. Auch psychologisch, als Schilderung des stolzen, kalt erwägenden und handelnden Patriziers manifestiert die Büste die Art des Vittoria.

Abb. 12. Terrakottabüstchen der Art des Laurana.

Unsere Kenntnisse von der Entwicklung und Art der italienischen figuralen Holzplastik während des Quattrocento sind noch recht bescheidener Art. Einiges findet man in den Schriften Bodes, so im Berliner Skulpturenkatalog; über Sieneser

Abb. 13. Kerzentragende Engel aus glasierter Fayence von Giovanni della Robbia.

Holzskulpturen hat Schubring[17]) kürzlich wichtige Aufklärungen gegeben und zuletzt hat Fabriczy ein wertvolles „kritisches Verzeichnis toskanischer Holz- und Tonstatuen bis zu dem Beginn des Cinquecento“ versucht, das allerdings auf Vollständigkeit keinen Anspruch macht und beispielsweise von den sieben einschlägigen Stücken bei Baron Tucher nur die Madonna des Pellegrinimeisters erwähnt.

Die vier Holzfiguren der Sammlung sind jede in ihrer Art sehr interessant und lehrreich. Die Figur von Johannes dem Täufer war in der toskanischen Kunst des Quattrocento überaus beliebt. Um die Mitte und in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts hindurch haben die Bildhauer zu Florenz und Siena ihn mit Vorliebe als schlanken, ernsten, abgehärmten, von innerem Feuer erfüllten Asketen geschildert, mit starkem, ungepflegten Haupthaar, langem, breiten Schnurrbart und Backenbart, der entweder spitz zulief oder in zwei bis mehreren Strähnen herabfiel. Ich erinnere an die Statuen des Michelozzo im Kloster Santissima Annunziata und im Dommuseum zu Florenz sowie an die ihm zugeschriebene Bronze im Bargello für Florenz, an die schönen Holzfiguren im Seminar zu Montalcino[18]), im Städelschen Institut[19]) und in San Giovanni zu Siena[20]) für diese Stadt. Und mit diesen Sieneser Skulpturen hat die aus Lindenholz geschnittene vollrunde Figur des Täufers nahe Verwandtschaft (Abb. 16. S. 192, Höhe 1 m). Sie ist in der alten Fassung, das Gewand im Innern rot, außen blau. Die Schriftzeichen auf dem Cartellino am Sockel und auf der Rolle in der linken Hand des Johannes sind nicht mehr erkenntlich. Das Bildwerk ist voll herben und strengen Reizes; das Asketische, Finstere im Wesen des Vorläufers ist glücklich zum Ausdruck gebracht in der sorgfältigen Durcharbeitung des abgemagerten Körpers, besonders der Brust, in der Haltung des Kopfes, der bei gesteiftem Hals leicht vorgeneigt ist, und dem etwas lauernden Blick der harten Augen. Gerade die ebengenannte Figur in Montalcino und

Abb. 14. Terrakottarelief. Werkstätte des A. Rosselino.

[17]) Die Plastik Sienas im Quattrocento. 1907. S. 40—53. Vergl. übrigens auch C. Ricci. Il Palazzo Publica di Siena e la Mostra d'Antica Arte Senese. Bergamo 1904 und A. Gottschweski. Eine Holzstatue des Antonia Rizzo. Zeitschrift für bildende Kunst N. F. XIX. S. 131 f.

[18]) Ricci a. a. O. Fig. 115.

[19]) Fabriczy a. a. O. Abb. S. 81.

[20]) Schubring a. a. O. Abb. S. 50.

diejenige in Frankfurt bieten gute Vergleichsmomente, die für den Sieneser Ursprung unserer Statue sprechen.

Als Florentinisch möchte ich die Figur des Christophorus ansprechen, die aus Fichtenholz in starkem Relief geschnitten ist (Abb. 17. S. 192, Höhe 73 cm), in goldenem und rot lüstriertem Gewande, von starker, eindringlicher Wirkung; besonders auffallend wirkt der antike Typus im Kopf des Kindes.

Lindenholz ist das Material der braunrot getönten, schlanken, ruhig stehenden Jünglingsfigur (Abb. 18. S. 193, Höhe inklusive Sockel 90 cm) mit fein geschnittenem Profil, das durch die hochgezogenen Flügel der spitzen, am unteren Ende leise zurückweichenden Nase etwas vornehm Abweisendes erhält. Die Ohren sitzen unter dem sorgfältigen, seitlichen Schneckengelock der Haare zu weit hinten am Kopf. Die Tracht ist die der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts: der kurze, gefältelte Leibrock mit dem Gürtel, die enganliegenden Beinkleider und oben umgeschlagenen Schuhe. So ist der David des Bellano (Bronzestatuette bei Foulc in Paris) gekleidet; vor allen Dingen aber kehrt dieses Kostüm wieder bei den venezianischen Jünglingsgestalten des Rizzo.[21]) Unsere Figur dürfte gleichfalls venezianischen Ursprungs sein.

Abb. 15. Marmorbüste eines Venezianers von A. Vittoria.

Beziehungen zur Kunst des Francesco Francia verrät die aus Palisanderholz geschnittene Vollfigur eines wappentragenden, geflügelten Engels (die Flügel aus Fichtenholz) mit vortrefflicher alter, reicher Fassung (Abb. 19. S. 193, Höhe 63 cm), in der das Gold überwiegt. Zierlich sind die schwarzen Gewandsäume mit feinen goldenen Ranken bemalt, in der Art, wie wir oft die glatten Flächen der Rahmen in dieser Zeit dekoriert finden. Die Wappen sind leider nicht zu eruieren gewesen, eine Tatsache, die wir angesichts der wenig erforschten komplizierten Heraldik Italiens leider öfters beobachten müssen. An Francia erinnert besonders der überlange, grämliche Kopf des Engels; zum Vergleiche erwähne ich das Holzrelief im Louvre, das Venturi[22]) diesem Meister zuschreibt.

Aus den Arbeiten der italienischen Kleinplastik seien hier einige besonders

[21]) z. B. in der Sammlung Arconati-Visconti zu Paris. Abb. Venturi a. a. O. VI. S. 1065/6. (Mit einem kurzen Kettenpanzer unter dem Leibrock.)

[22]) a. a. O. Abb. S. 800.

gute Stücke herausgehoben, zunächst zwei liebenswürdige musizierende Putten, vollkommen intakt; auch die bei solchen Bronzen öfters ergänzten Attribute, in diesem Fall die Instrumente, sind die ursprünglichen. Die Figürchen (Abb. 20. S. 194, Höhe ohne die Marmorsockel 31,5 cm) sind mit einer graugrünen Lackpatina überzogen, die teilweise abgerieben ist und an diesen Stellen Naturpatina angesetzt

Abb. 16.
Holzfigur des hl. Johannes des Täufers. Siena.

Abb. 17.
Holzfigur des hl. Christophorus. Florenz.

hat; sie stammen aus einer der venezianischen Gießerwerkstätten, die nach Modellen des Sansovino und Vittoria arbeiteten und gehören zu einer Serie von Musikputten, die mit den Flügelengelchen an Niccolo Roccatatagliatas, 1598 für San Giorgio Maggiore gegossenen, Kandelabern zusammengehen und von denen es zahlreiche Güsse in Museen und Privatsammlungen gibt.[23]) Derselben Richtung gehört der Amor mit Köcher und Bogen an (Abb. 21. Mitte S. 195, Höhe ohne den

[23]) Einige von ihnen aus dem Estensischen Besitze, jetzt in der Sammlung des Erzherzogs Franz Ferdinand von Oesterreich, abgebildet von Hermann: Zeitschrift für bildende Kunst N. F. XVII. S. 97.

roten Marmorsockel 18,4 cm), mit schwarzbrauner Lackpatina, ebenso wie die beiden schön bewegten Statuetten der Judith und des als Jüngling geschilderten David, beide ihr Attribut, das Haupt des erschlagenen Feindes unter den Füßen (Abb. links u. rechts S. 195, Höhe ohne die Sockel 20 cm). Auch hier eine Lackpatina, die besonders bei der Judith von einem leuchtenden, warmen Braun ist und an den erhabenen Stellen, den Händen, dem Knie, abgerieben ist, so daß das gelbe Metall schön durchschimmert. Figuren dieser Art, mythologische, allegorische und Gestalten aus der Bibel, in verschiedenen Formaten, oft als Bekrönung von Feuerböcken, sind uns noch recht zahlreich geblieben. Auch sie entstammen

Abb. 18.
Holzfigur eines Jünglings. Venedig.

Abb. 19. Holzfigur eines wappentragenden Engels.
Art des F. Francia.

venetianischen Gießereien und stehen stilistisch mit der Art und Schule Vittorias in engem Zusammenhang. Die Judith ist uns in verschiedenen Exemplaren noch erhalten, von denen eines, ein sorgfältig ziseliertes und gutes, mit der Sammlung Simon ins Kaiser Friedrich-Museum gekommen ist.[24])

Von deutschen Holzskulpturen der Spätgotik hat Baron Tucher nur einige wenige erworben, so eine hier nicht abgebildete fränkische Pietà, einen heiligen

[24] Abg. im Werk über die Berliner Renaissanceausstellung. Tafel XXXI., 3. Ein weiteres Exemplar z. B. im Grazer Museum.

Georg und den Protomartyr Stephanus. Der vollrunde Georg aus Lindenholz (Abb. 22. S. 195 Höhe 80 cm), den Kunstfreunden von der Münchner Renaissanceausstellung in bester Erinnerung, ist ein entzückend frisches und sympathisches Werk, etwa aus dem zweiten Jahrzehnt des 15. Jahrh. und wohl die Arbeit eines Tiroler Schnitzers. Die ursprüngliche Fassung ist vollkommen geschwunden. Der Heilige von jünglinghafter, zarter Schönheit, steht ruhig, ganz von vorne gesehen, auf dem kleinen, überwundenen Drachen, der nur noch ohnmächtig mit dem aufgebäumten Rachen nach der auf ihn weisenden Linken des Helden zu schnappen scheint. Die Rechte hält die (jetzt ergänzte) Lanze. In ritterlicher Zeittracht ist der Held geschildert, mit dem runden, vollen Lokkenhaar, in doppeltem Zaddelrock mit langherabhängenden Aermeln und Brustpanzer. Ein mit Rosetten besetzter Gürtel, dessen Ende auf dem Rücken herabhängt, umschließt die schlanke Taille. Der Körper ist sicherlich zu klein im Verhältnis zu dem großen Kopf, aber das liegt ja im Wesen des Stils; ein zarter kleiner Mund und ein feines, vornehmes Profil mit langer, gerader Nase geben dem Oval des Gesichts einen eigenartigen Reiz. Das Gesicht selbst ist liebevoll durchgebildet, die weichen Wangen sind etwas eingefallen, die Backenknochen treten unter den Augen leicht rundlich hervor; auch die Knochenpartie unter der Epidermis sind gut beobachtet und wiedergegeben.

Abb. 20. Bronzestatuetten musizierender Putten. In der Art des Roccatagliata. Venedig.

Ikonographisch nicht sofort erkennbar ist die, vollrund geschnittene gefaßte, Lindenholzfigur eines knienden, bartlosen Mannes in Diakontracht. Obwohl die Attribute fehlen, die den heiligen Stephanus sonst auf Darstellungen seines Martyriums

charakterisieren, nämlich die Palme und die Steine, ist es doch wohl sicher, daß nur er als der Dargestellte in Betracht kommen kann; denn der heilige Joseph, der in der spätgotischen Kunst bei der Scene der Geburt Christi gleichfalls kniend wiedergegeben wird, ist stets bärtig. Die Figur (Abb. 23. S. 196, Höhe 48 cm) ist wohl schwäbischen Ursprungs und gegen Ende des 15. Jahrh. entstanden. Anziehend ist die ruhige, würdige Haltung, der einfache, große Faltenwurf, die ergebene Miene und das Spiel der Hände bei diesem Werk voll lebendiger Realistik.

Abb. 21. Venezianische Bronzestatuetten der Hochrenaissance.

Einen integrierenden Bestandteil des vornehmen und reichen Gepräges bilden in den Sälen des Clarypalais hauptsächlich neben der zumeist alten Damast- und Samt-Wandbespannung die Verwendung alter gemusterter Seiden- und Sammetstoffe und die Teppiche, vor allem aber die Fülle an wertvollen Möbeln der verschiedensten Gattungen, die vorwiegend italienischer Provenienz aus dem Cinquecento sind. Zu ihnen kommen noch zwei mächtige Kamine, von denen der eine (Abb. 24. S. 197), im Salon, aus rotem Veroneser Marmor in Trient erworben wurde; die oben, schräg aufsteigende Fläche ziert ein aus Holz geschnittener, vergoldeter, offenbar Venezianer Wappenschild, während im Feuerraum zwei zierlich geschnittene römische Feuerböcke aus Eisen mit Wappen (Orsini?) stehen (Abb. 25. S. 198), von einfacher und strenger Form, welche eine Datierung noch für das Quattrocento gestatten, ebenso wie der Kamin selbst.

Abb. 22. Holzfigur des hl. Georg. Tirol. Um 1520.

Der zweite Kamin aus peperino, stammt aus einem Palazzo in Viterbo (Abb. 26. S. 199) und ist reich ornamentiert mit Früchtenbündeln auf den vertikalen, tragenden Pfeilern und mit antikisierenden Friesen am Gebälk, auf dessen oberer Platte die beiden knienden Engel des Giovanni della Robbia aufgestellt sind.

Die beiden Haupttischformen der Italiener, der polygonale, meist achteckige, oder der runde und der rechteckige langgestreckte, sehr große und mäch-

tige oder kleinere sind durch gute, allerdings meist weniger dekorierte Exemplare vertreten, durchgehends gute geschmackvolle Gebrauchsmöbel.

Der achteckige Florentiner Tisch (Abb. 27. S. 200) aus Nußbaumholz, vom Beginne des Cinquecento, repräsentiert einen Typus, von dem sich nur relativ wenige Vertreter erhalten haben. Die vier kräftigen Füße sind aus vier starken Brettern, die in Löwenklauen ausgehen, in Volutenform geschnitten. Ein runder, unten gedrehter Zapfen verbindet die Füße.[25])

Zwei geschmackvolle kleinere Tische, gleichfalls aus Nußbaumholz, der eine mit gedrehten Füssen und vier einfachen, unteren Verbindungsbrettern (Abb. 28. S. 200), der zweite mit geschnittenen Füßen und ebensolcher traversa (Abb. 29. S. 201), sind wohl auch in Florenz, um die Mitte des 16. Jahrh., entstanden.

Abb. 23. Holzfigur des hl. Stephanus. Schwäbisch. Gegen 1500.

Eine helle Nußbaumtruhe mit reichem figularen und ornamentalen Rahmenwerk, auf drei Mascarons ruhend, trägt auf der Mitte des Vorderbrettes ein figurales mit Voluten- und Muschelwerk umgebenes Relief von zwei Nereïden auf Tritonen, ein Motiv, das in der ersten Hälfte des Cinquecento vielfach im italienischen Kunstgewerbe wiederkehrt, in den venezianischen Buchtitelumrahmungen, in Bronze- und Silberarbeiten[26]) u. s. w., natürlich auch in Holzschnitzereien (Truhe im Bargello). Die Tuchersche Truhe (Abb. 30. S. 201, Länge 173 cm, Höhe 67 cm), frei und kräftig geschnitten, wird wohl als venezianische Arbeit anzusprechen sein. Das kleine Wappenschildchen unter dem Nereidenrelief ist spätere Zutat.

Von den übrigen Florentiner Möbeln erwähne ich noch zwei relativ kleine Kredenzschränke aus Nußbaumholz. Der eine mit einer Doppeltüre (Abb. 31. S. 202) und zwei entsprechend großen Schubladen sowie zwei kleineren daneben, sparsam geziert mit Schilden, Tuch- und Früchtengehängen auf den die Türe flankierenden Pilastern, darüber Löwenköpfe als Griffe der kleinen Schubladen. Auch die Vorderbretter der größeren Schubladen sind in hübschem, flachem Relief geschnitten und mit einfachen, abschließenden Palmetten an beiden Enden. Eine verwandte Formgebung finden wir u. a.

[25]) Aehnliche Tische bei Dr. Figdor, letztere sehr reich. (Abb. Bode. Italienische Hausmöbel der Renaissance S. 32, Stegmann, Die Holzmöbel der Sammlung Figdor S. A. aus Kunst- und Kunsthandwerk X. 1907 S. 34), im Troppauer Museum (Abb. Dr. E. W. Braun a. a. O. Tfl. II. 3.) u. a. a. O. noch erhalten.

[26]) Vgl. z. B. eine Silberplatte im Dom zu Cagliari. Abb. Bolletino d'Arte I. Fasc. II.

am Chorgestühl des Klosters von San Lorenzo und an Türen der Uffizien.

Reicher dekoriert ist die zweite Kredenz (Abb. 32 S. 202) mit einfacher Türe, breiter, durchgehender Schublade im Sockel, während unter der Deckplatte eine größere und wie bei dem zuvorgenannten Kasten zwei schmale Schubladen angebracht sind; auch bei letzterem finden sich wieder die Löwenköpfe als Griffe. Die Pilaster bilden diesmal Hermenputten mit gefalteten Händen, die Mitte der Türe trägt eine Kartusche mit Wappen. Die größere Kredenz ist der Mitte, die kleinere dem Ende des Cinquecento zuzuschreiben.

Abb. 24. Marmorkamid aus Trient.

Nicht abgebildet ist hier ein Nußbaummöbel, das um die Wende des 16. und 17. Jahrhunderts entstanden ist, auf das aber deshalb hingewiesen sei, weil es einen Typus gibt, der fortlebt und besonders im 18. Jahrhundert in der österreichischen Möbeltischlerei mit ihrer Vorliebe für reiche geometrische Intarsien sehr beliebt war. Es ist ein Betstuhl mit dem für den Knienden aufklappbaren Brett, unter dem sich eine Lade befindet. Die vertikale Fläche des Stuhls ist ähnlich gegliedert wie die erstbeschriebene Kredenz, mit zwei Türen und zwei Schubladen darüber, der herausgebaute Sockel mit der Unterlage für die Kniee ruht auf zwei Leisten, deren vorderen Abschluß Engelköpfe bilden. Sehr hübsch sind die Türen dekoriert, nämlich mit je einem Cherubkopf in der Mitte und mit je vier ähnlichen Köpfen in Viertelkreisform in den Ecken. Im 18. Jahrhundert erfuhr dieser Betstuhltypus, nebenbei bemerkt, insoferne eine Veränderung, als man den oberen Aufsatz, der hier Schubladen enthält, in der Art der Schreibtische mit einer schrägen, zurückklappbaren Platte versah, hinter der allerlei kleine Fächer und Schubladen waren.

Reichhaltig sind durch Anzahl und Typen die verschiedenen Sitzmöbel in der Sammlung vertreten. Eine einfache Cassapanca mit hoher Rückwand hat Bode[27])

[27]) Ital. Hausmöbel der Renaissance. S. 18.

bereits erwähnt; besonders herausheben möchte ich hier unter Beigabe von Abbildungen nur einen Lehnstuhl und drei Stühle. (Abb. 33. S. 202) Der Armlehnstuhl, der „poltrone", aus Nußbaumholz ist ein typisches Beispiel seiner Art, wie sie noch in stattlicher Anzahl auf uns gekommen ist. Die einfach profilierten Vorderstollen gehen über den Sitz hinaus bis zur Armhöhe, um die ebenso profilierten Leisten, auf denen der Arm ruht, aufzunehmen. Die vorderen und hinteren Stollen sind auf der Außenseite durch einfache traverse verspreizt und eine traversa vereinigt sie außerdem unten in der Mitte. Die rückwärtigen Pfosten gehen, etwas schräg gelehnt, bis zur Kopfhöhe hinauf. Sitz und Rücklehne sind mit rotem Sammet bespannt; außerdem tragen die Rücklehnenpfosten vorne und an den Seiten Messingrosetten, oben endigen sie in Messingknäufen. Der Poltrone ist eine Arbeit aus der Mitte bis zweiten Hälfte des 16. Jahrh.

Abb. 25. Römische Feuerböcke aus geschnittenem Eisen.

Den häufigsten Typus italienischer Sitzmöbel bildet der Lehnstuhl auf vier geraden, stollenförmigen, runden oder eckigen Beinen. Bei den drei hier abgebildeten Stücken (Abb. 34. S. 203) geschieht die Verspreizung der Fußstollen durch vier Traverse. Der mittlere, einfache, behäbige Stuhl mit geschnitzten und vergoldeten Knäufen ist mit einem gleichzeitigen grüngemusterten, geschorenen Sammet auf Sitz und Rücklehne bespannt. Um 1580 etwa ist er in Florenz entstanden, ebenso wie die beiden anderen, welche eine gerade für Florentiner Stühle sehr charakteristische, reiche und geschmackvolle, zierliche Verwendung von Drechslerarbeit zeigen. Der rechte, ein Kinderstuhl,[28]) in zwei Exemplaren vorhanden, mit Sammetsitz, hat in der Rücklehne eine durchbrochene Galerie mit kleinen, gedrechselten Balustern und darüber ein geschnittenes Brett mit Wappenschild, der linke besteht fast in allen Details aus Drechslerarbeit, wobei die Flächen sehr hübsch durch Rosetten belebt erscheinen.[29])

Die Vorliebe der Renaissance für Porträtbüsten machte natürlicherweise, soweit man diese Büsten nicht auf Kamine oder Tische stellte, die Herstellung von Postamenten notwendig, deren Höhe dadurch bedingt war, daß der Kopf der Dargestellten etwas über der Augenhöhe des Beschauers stand. Die tektonische Form dieser Büstenständer, sgabelloni genannt, war im 16. und 17. Jahrhundert durchgehend dieselbe; aus Holz geschnitten, wurden sie durch zwei

[28]) Vgl. zwei Stühle bei Bode a. a. O. S. 28.

[29]) Vgl. Stegmann. Die Holzmöbel der Sammlung Figdor. „S. A. aus Kunst und Kunsthandwerk". X. 1907. S. 68.

schmale, nach oben sich verjüngende, geschweift profilierte und schräg gegeneinander gestellte Bretter gebildet, die oben durch eine Aufsatzplatte verbunden waren. Unten gehen die Bretter fast stets in wuchtige Löwenfüße aus. Das Sgabellonipaar der Sammlung Tucher (Ab. 35 S. 203) ist vergoldet; die Tiefen der reichen und kräftigen Schnitzerei sind mit brauner Lackfarbe bemalt. Die ganze Formgebung und die energische Schneidearbeit, sowie die Verwendung der Akanthusblattmascarons und der herabhängenden, ineinandergesteckten Blütenkelche — ein

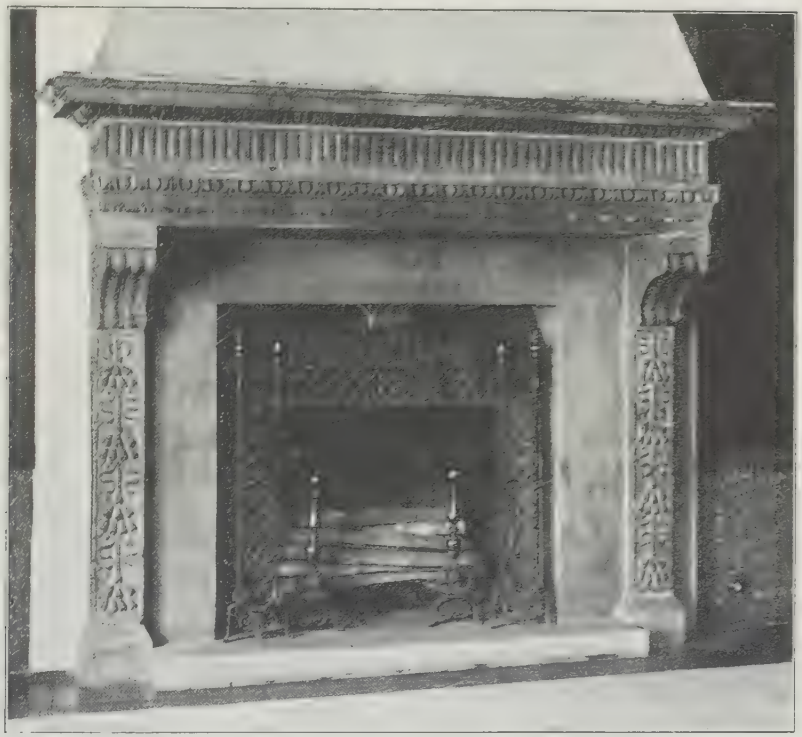


Abb. 26. Kamin aus Peperino. Viterbo.

Motiv, das besonders in der Louis XIV-Zeit sehr beliebt war und bis zur Régence andauert — deuten schon auf das XVII. Jahrhundert hin. Die Sgabelloni sind außerdem lokalisierbar: sie sind römische Arbeit und stammten wohl von demselben Meister wie ein nahezu identischer Ständer[80]) in der Kirche San Carlo al Corso in Rom.

Den Beschluß dieser Besprechung der italienischen Möbel möge ein reizender, kleiner, geschnitzter und vergoldeter Spiegelrahmen (Abb. 36, S. 204 Durchmesser

[80]) Abg. M. Dreger. Das Kunstgewerbe im Barock und Rokoko. Oldenbourgs Illustrierte Geschichte der Kunstgewerbe. II. 1909. S. 15.

36 cm) bilden, eine venezianische Arbeit aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts, noch in Erinnerung an die bekannten Tondirahmen des Quattrocento gebildet.

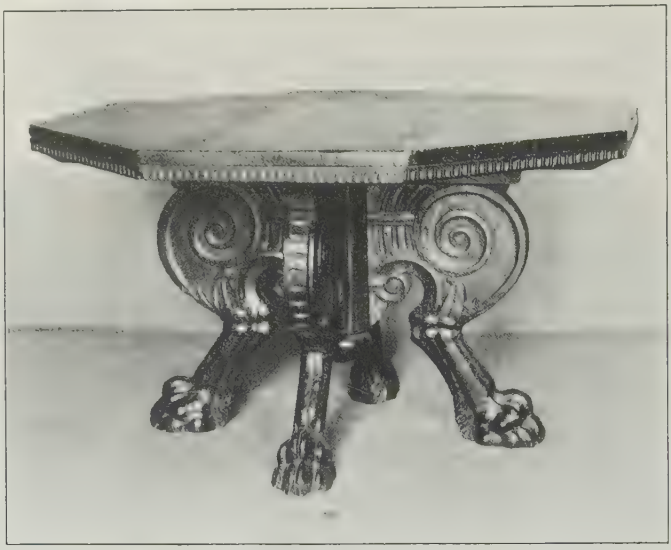


Abb. 27. Renaissance-Florentiner.

Den inneren Abschluß des Rahmens bildet ein Lorbeerkranz, worauf ein breiterer, von zwei schmalen Perlenkränzen eingerahmter Akanthuspalmettenfries folgt.

Von den deutschen Renaissance-Möbeln im Besitze Baron Tuchers finden sich nur zwei Stücke in dessen Wiener Wohnung; aber dafür sind sie von hoher Bedeutung für deren leider noch recht wenig erforschte Entwicklungsgeschichte. Intakt erhaltene süddeutsche Augsburger und Nürnberger Möbel aus der Frühzeit der Renaissance sind nur in sehr geringer Anzahl auf uns gekommen; glücklicherweise können wir aus gleichzeitigen Zimmervertäfelungen, Stichen und Holzschnitten mancherlei Rückschlüsse tun. Dazu kommt noch eine unlängst erst bekannt gewordene literarische Nachricht, die speziell für Nürnberg von hoher Bedeutung ist. In dem sog. Schuld- und Rechnungsbuch des Nürnberger Patriziers Dr. Christoph Scheurl, die Heinrich Heerwagen[31]) kürzlich publiziert hat, finden sich nämlich in den Jahren 1532 und 1533 folgende Eintragungen:

Abb. 28. Florentiner Renaissancetisch.

[31]) Anzeiger des German. Nationalmuseums 1908. S. 124.

1532.

„Ich hab zalt meinem nachborn dem schreyner vhon meiner lieben mutter seligen gwantkaltern (Kleiderschrank) so mir in der tailung worden ist, klayner und auf die welschen art lustig, mit ainem fus, capitell, zweyen thurlein, verporgen und andern schubladen zu machen, zusampt den alten schlohs und pannten, erstlich 4 h 6 ₰, fhur ainen span oder scheit fledren holz, mher 2 fl. 4 h 6 ₰, und der maisterin 1 h 6 ₰ und dem geselln trankgelt 24 ₰. den 17. September 1532.

Mher zalt ich dovhon zubeschlahen, fhur zway schlosser, panndt und ringken — 1 fl. 6 h 9 ₰.

Abb. 29. Florentiner Renaissancetisch.

1533.

Item ich hab meinen fladren (aus Masernholz) grosn kalther und 14 fl geben fhur den neuen grosen kalther auf di welschen manir, mit seuln und oben mit dem umbgangk, kost zu beschlahen den 8. Juli — 4½ fl.

April 1533.

Item meinen ererbten grosen fledren kalther, den mir der verlogen Anthoni Schaginhaufn schreyner welsch bekleiden solt, und er Herrn Christofn Tezeln

Abb. 30. Venezianische Renaissancetruhe.

oberster losung herrn umb 8 fl. verkouft, hab ich wiederumb vhon im gelost und im mit sampt dem schabn und virnusn zalt 28 Martij thut in alles . — . . . 10 fl.“

Die verschiedenen Elemente des neuen Stils werden in den Notizen Scheurls klar und anschaulich angeführt, der Sockel, die Kapitelle und der bekrönende Fries.

Auch die Zeit, der Beginn der dreißiger Jahre, stimmt mit den erhaltenen

Werken; 1534 ist der Hirschvogelkamin[32]) Flötners datiert, in der Zeit zwischen 1533 und 1544 entstand laut Inschrift das Tucherhaus, dessen Holzvertäfelung

Abb. 31. Florentiner Kredenzschränkchen.

Abb. 32. Florentiner Kredenzschränkchen.

Abb. 33. Renaissance-Armlehnstuhl.

im ersten Stock gleichfalls auf Flötner zurückgeht. Um 1540 etwa sind die für die Aufnahme der Renaissancemotive wichtigen Stiche und Holzschnitte des Monogrammisten HS mit Winkelmaß und zwei gekreuzten Pfeilen.[33]) (Nagler Monogrammisten III. 1488) anzusetzen. Und endlich, was das Wichtigste ist, 1541 datiert ist der zweigeschossige, doppeltürige Nürnberger Schrank des Germanischen Museums[34]). In seiner vortrefflichen, anschaulichen Beschreibung und Analyse des Schrankes hat Stegmann ausgeführt, wie mit Beibehaltung des spätgotischen Grundtypus die Aufnahme der neuen Formen durchgeführt wurde. Ein zweiter

[32]) Abg. Lange. Peter Flötner. Tafel I. S. 73. Anm. 2. Lange verweist sehr hübsch auf den 1530 erschienenen Lobspruch der Stadt Nürnberg von Hans Sachs, wo er ihr „überköstlich Gebäu und Zier, geschmücket auf „welisch Manier“ preist.

[33]) Ein Blatt mit dem Aufriß und Grundriß eines eintürigen Schrankes mit Tür, Säulen und Aufsatz ist abg. in Hirths Formenschatz 1884 Nr. 6 und bei Graul, Text zu den Tafeln zur Geschichte der Möbelformen VI/VII. Schrankformen S. 51, (hier mit 1525 zu früh datiert; schon Lichtwark in „Der Ornamentstich der deutschen Frührenaissance“ S. 113 hat die Zeit zwischen 1530 und 1550 offen gelassen).

[34]) Abg. Stegmann. Die Holzmöbel des Germanischen Museums. „Anzeiger“ dieses Museums. 1907. S. 114.

Abb. 34. Drei Florentiner Renaissancelehnstühle.

Schrank des Germanischen Museums[35]) zeigt in den geschnitzten Füllungen und dem Triglyphenfries nahe Verwandtschaft zu dem ersteren, so daß man an die Möglichkeit der Entstehung in derselben Tischlerei denken kann. Zwischen diesen beiden Schränken im Nürnberger Museum und einem dritten ebenda, der ähnlich aufgebaut ist wie der von 1541 und vor die beiden Abschlußleisten der Türen dünne toskanische Säulen auf Sockeln stellt, welche aus dem Unterteil herausgekröpft sind, ist nun das stattliche Schrankmöbel der Sammlung Tucher zu setzen (Abb. 37, S. 205), das vom Besitzer in Nürnberg erworben wurde. Es ist in zwei gleich hohe Stockwerke mit zwei quadratischen Türen gegliedert, die mit ungarischem Blumeneschenholz fourniert sind. Zwischen den beiden Stockwerke sind zwei flache Schubladen eingelagert, die auch im Sockel wiederkehren, in beiden Fällen durch ein geschnitztes Mittelstück getrennt. Rechts und links von den Türen schließen das Möbel zwei breite Flächen ab, vor denen einfache, im untern Drittel blattfriesartig geschnittene, sonst glatte, schlanke Säulen stehen, die je auf einem aus dem Untersatz herausgekröpften Sockel ruhen. Die vier rechteckigen Füllungen in den Feldern, mit Vasen, aus denen Blattwerk aufsteigt, volutenähnlichen Kompositionen, sowie der obere Abschlußfries mit Stierköpfen in den Metopen, Triglyphen

Abb. 35. Römischer Büstenständer (sgabelloni) Frühbarock.

[35]) Abg. Stegmann. S. 115.

und Eierstab sind in Eichenholz geschnitten; es sind also dieselben Materialien wie bei dem Schrank von 1541, der übrigens auch denselben Fries trägt, so daß man wohl für diese beiden Schränke die Entstehung in derselben Werkstätt annehmen kann. Diese hat außerdem stark unter dem Einfluß Flötnerischer Vorbilder gearbeitet. Man vergleiche z. B. die flache, schnittige, elegante Behandlung der Relieffelder an der Türe im Nürnberger Standesamt (Lange a. a. O. Tafel II) sowie den Triglyphen- und Metopenfries mit Ochsenköpfen am Hirschvogelkamin (Lange Tafel I.), der, ausserdem diese Köpfe mit Waffen alternierend, auf einem Flötnerschen Holzschnitf[36]) wiederkehrt.

Bemerkt muß noch werden, daß der obere Fries des Schrankes nach den noch im Besitz des Baron Tucher vorhandenen, sehr ruinösen Resten des Originals ergänzt wurde.

Abb. 36. Venezianischer Spiegelrahmen.

Ein zweites, wichtiges Dokument süddeutscher Schreinerkunst aus der Renaissance bildet der zwei Meter breite, über einen Meter hohe Augsburger Kredenzkasten (Abb. 38 S. 206, der um 1550 entstanden sein dürfte, also etwa zur selben Zeit wie der prächtige, fast überreich geschnitzte Schrank im Ottobeurener Pfarramt, den der Kunstschreiner und Bildhauer Thomas Heidelberger aus Memmingen zwischen 1547 und 1558, übrigens auch stark von Flötnerscher Art beeinflußt, angefertigt hat.[37]) Der Körper der Kredenz ist aus weichem Holze zusammengefügt und fourniert. Die Säulen und die Füllungen der Schubladen sind aus ungarischer Esche, die Füllungen der Türen aus Ahorn und Nußbaumholz, während die figuralen Felder, wie die Menschenköpfe auf den Kapitellen und die Löwenköpfe auf den Sockeln aus Lindenholz geschnitten sind.

Auf einem durchgehenden Sockel mit zwei Schubladen ruht der zweitürige, eigentliche Kasten der Kredenz, der durch drei Halbsäulen, links, rechts und in der Mitte, die auf verkröpften Postamenten ruhen, in zwei Abteilungen geschieden ist. Ein einfacher, kräftig profilierter Fries bildet den oberen Abschluß. Eine geschmackvolle, hübsche, ornamentale Intarsierung belebt die breiten Flächen, vor

[36]) Abg. Reimers. Peter Flötner S. 8. Mit den geschnitzten Füllungen sind übrigens die Felder in den Seitenbrettern des Bettes auf Flötners Holzschnitt (Reimers, Abb. S. 6) zu vergleichen.

[37]) Abg. Meisterwerke schwäbischer Kunst auf der Nürnberger Kreisausstellung. 1886. Tafel II.

denen die beiden äußeren Halbsäulen stehen, sowie die inneren Füllungen der figuralen Reliefs. Zur Belebung der Fläche diente ausserdem auch das Geflader der Schubladen und der äußeren Füllungsfelder der Reliefs. Schon der Nürnberger Kasten weist die aus der Gotik übernommene Verwendung der Eschen- und Ahornfourniere auf, deren glänzende, krausgemusterte Oberfläche auch Flötner gerne bei seinen Entwürfen zu Möbeln (besonders auf den Holzschnitten) zur Wirkung brachte. Die Halbfiguren der Judith und einer zweiten Frau mit Szepter, die von schwungvoll bewegtem, flach geschnittenem Rankenwerk umrahmt erscheinen, waren besonders in der Augsburger Frührenaissance beliebt, um bald darauf auch Allgemeinheit des deutschen Kunsthandwerkes im 16. Jahrhundert zu werden. Besonders die Buchbinder verwandten gern derartige Halbfiguren heroischer Männer und Frauen des alten Testaments, der Antike und solche allegorischen Charakters, wie die Tugenden etc.[38])

Abb. 37. Nürnberger Renaissanceschrank.

Eine niederländische oder auch niederrheinische (Aachener) Exportware ist wohl die schlanke, graziöse Henkelkanne aus Messing (Abb. 39 S. 206) mit Eidechsenhenkel und einem Ausguß in der Form eines stehenden, einköpfigen oder doppelköpfigen Adlers, die wir manchmal mit dem dazugehörigen runden, flachen Becken als Waschgerät auf den Stollenschränken bei niederländischen Bildern der Spätgotik erblicken, entweder oben auf der Deckelplatte, wie beim Werlealtar des Meisters von Flèmalle[39]) oder auf deren unteren Platte[40])

[38]) Vgl. z. B. einen deutschen Einband aus der Metzer Stadtbibliothek mit der Justitia (abg. Westendorp. Die Kunst der alten Buchbinder auf der Au[illegible]ung in Straßburg 1909. Nr. 23). Bei Schnellbolz in Wittenberg erschien z. B. 1569 eine Serie v[illegible]genden in Holzschnitten, gleichfalls Halbfiguren (Nagler Monogrammisten I. 2487).

[39]) Abg. u. a. bei Falke in Oldenburg. Geschichte des Kunstgewerbes I. Tafel z. S. 388.

[40]) Auf einem Bild der Sammlung Cararnd im Bargello, die Königin von Saba von Salomon abg. les arts 1904, Nr. 31, S. 5. O. v. Falke hat deshalb sehr instruktiv bei der Neuaufstellung des Berliner Kunstgewerbemuseums eine solche Eidechsenkanne (abg. in Oldenburgs eben genanntem Werke S. 413. Abb. 328 (die Unterschriften sind irrtümlich vertauscht) auf das untere Geschoß eines Stollenschrankes gestellt.

Abb. 38. Augsburger Renaissancekredenz.

stehend. Abgesehen von dem Berliner Exemplar gibt es noch weitere im Freisinger Museum des Klerikalseminars[41]) und, als Depot der Stadt Bremgarten im Züricher Landesmuseum, diese mit Doppeladler und dem auf dem langen Hals, natürlich in Bremgarten, eingravierten Wappen dieser Stadt.

R.-A. Peltzer hat kürzlich[42]) den wertvollen Nachweis geführt, daß etwa seit der Mitte des 15. Jahrhunderts die Aachener Messingwerke diejenigen aus Dinant zu überflügeln begannen. Besonders die vielarmigen, figurenreichen, prächtigen Kronleuchter des 15. Jahrhunderts, die uns in verschiedenen Kirchen und Rathäusern noch erhalten sind, wie in der Aachener Jakobskirche, im Augsburger Dom, in Goslar, Kolberg, Halberstadt und Münster scheinen sich jetzt als Aachener Arbeiten zu erweisen. Uebereinstimmend in der Formbildung der einzelnen Arme dieser mehrarmigenr Lüster sind die beiden (Abb. 40, S. 207) kleineren, zierlich konturierten Wandleuchter der Sammlung Tucher. Ist für dieselben der niederrheinische Ursprung wahrscheinlich, so ist er als sicher anzunehmen bei drei anderen großen Wandarmen aus der Mitte des 16. Jahrhunderts (Abb. 41, S. 207, ca. 40 cm in der Horizontalebene von der Wand wegragend) mit getriebenen Ornamenten, besonders einem prächtigen Blüten- und Laubwerkkranz auf der kreisrunden, an der Wand anliegenden Scheibe, die in Aachen und Köln erworben worden sind. Von den zahlreichen auf den Möbeln stehenden alten silbernen Gefäßen, die meist aus Augsburg und Nürnberg stammen, besprechen wir hier nur ein schlesisches Stück.

Abb. 39.
Niederrheinische spätgotische Henkelkanne.

[41]) Abg. in Hoffmanns Katalog dieses Museums in „Beiträge zur Geschichte, Topographie und Statistik des Erzbistums München und Freising“ N. F. IV. München 1907. S. 336.

[42]) Geschichte der Messingindustrie und der künstlerischen Messingarbeiten in Aachen etc. S. A. a. XXX. Band der Zeitschrift des Aachener Geschichtsvereines. 1909.

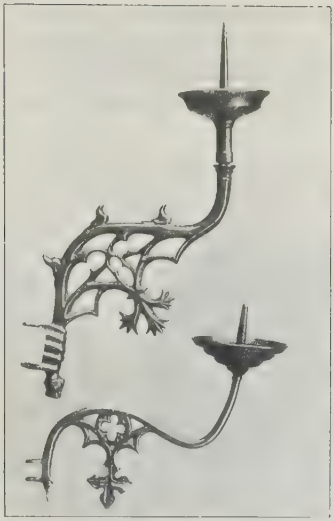


Abb. 40.
Zwei spätgotische Messingwandarme.

Das Beschauzeichen von Breslau und das Meisterzeichen (Abb. 42) des Goldschmiedes August Heyne des mittleren (tätig von 1572—1601) trägt die runde, gedrungene Deckelkanne aus Silber, mit guter Vergoldung. (Abb. 43, S. 208). Auf sorgfältig gekörntem Grund ist der Mantel des Gefäßes mit reichem Laubwerk, geflügelten Engelköpfchen und Früchtenbüscheln, sowie Blumenkelchen getrieben. Der gegossene Henkel mit einer Puttenherme auf der Wölbung kehrt auf einer wie die vorliegende gleichfalls nach Wechterschen Motiven getriebenen Kanne desselben Meisters[43]) im Breslauer Museum wieder. Die Tuchersche Kanne, in London erworben (Höhe 16 cm), trägt auf dem Deckel einen Putto, der zwei Schilde zu seinen Seiten hält, auf dem einen sind die Buchstaben MOB auf dem zweiten die Buchstaben $\frac{IP}{IE}$ eingraviert.

Abb. 42.

Die Treibarbeit ist von hervorragender Feinheit und Güte; sie lehnt sich, wie bereits bemerkt, eng an die damals so sehr beliebten Vorbilder an, die in den 1579 erschienenen Radierungen des Nürnberger Meisters Georg Wechter „Zum Verzeichnen für die Goldschmied" vorliegen. Reizvoll ist auch die kleine, zierlich ziselierte, gegossene, gekrönte Sirene auf dem Deckelbügel, die ihre beiden Fischschwänze in den Händen hält, wie der Deckelputto, ein damals allgemein üblicher Abschluß des Bügels.

Den Beschluß meiner Betrachtungen möge eine niedrige, breite Zinnkanne (Abb. 44, S. 208. Höhe inkl. Bügel 16 cm, unterer Durchmesser 14,3 cm) bilden, deren Wandung in flachem Relief vier Plaketten des Nürnberger Meisters LD[44]) nach den bekannten Stichen Hans Sebald Behams mit der Geschichte des verlorenen Sohnes wiedergibt.

Demiani hat zwei Typen von sächsischen Edelzinngefäßen beschrie-

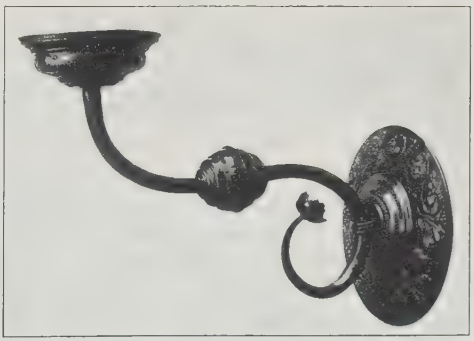


Abb. 41. Renaissance-Wandarm in Messing. Niederrheinisch.

[43]) Hintze. Die Breslauer Goldschmiede. 1906. S. 81. Abb. 20.

[44]) Leitschuh. Flötner-Studien. I. Tafel XVI. Voege, Die deutschen Bildwerke. Berlin 1910. Nr. 671/2.

ben, deren jedes diese Serie von Plaketten verwendet. Die erste, einfachere, zeigt die vier Darstellungen unmittelbar aneinander anschließend[45]), während (nach Demianis brieflichen Mitteilungen) das Hauptmerkmal des zweiten, umfangreicheren darin besteht, daß zwischen den einzelnen Darstellungen des Frieses vertikale Orna-

Abb. 43.
Silberne Henkelkanne. Breslau. Um 1580.

Abb. 44.
Sächsische Zinnkanne. 16. Jahrh. 2. Hälfte.

mentstreifen angebracht sind[46]). Die Tuchersche Kanne gehört zur ersten Gruppe und unterscheidet sich von der sonst ihr verwandten Demianischen, die den Normaltypus darstellt, dadurch, daß der Deckel glatt ist und daß die schmalen Ornamentstreifen über und unter der Mittelzone fehlen. Doch scheint auch unsere Kanne, soweit die leider sehr verriebenen Marken noch erkennen lassen, dasselbe Stadtzeichen zu tragen wie die im Besitze Demianis, nämlich den steigenden Löwen von Freiberg in Sachsen, während das Meisterzeichen eine schlanke, hohe Deckelkanne ist. Im Gegensatze zu dem glatten Fuße des Demianischen Kruges ist der Tuchersche mit einem Friese von palmettenartigen Rosetten geziert, die mit dem Punzen eingeschlagen wurden.

[45]) Kanne bei Demiani, abg. von ihm: „Neues Archiv für sächsische Geschichte“ etc. XXV. 1904. S. 17. Fig. 8, Kanne bei Figdor datiert 1551, abg. Walcher von Moltheim, Kunst und Kunsthandwerk VII. 1904. S. 69.

[46]) Ein einziges Exemplar dieser Type im Musée des arts décoratifs et industriels in Brüssel.

DIE AUSSTELLUNG MOHAMMEDANISCHER KUNST MÜNCHEN 1910

VON ERNST KÜHNEL.

Selten hat ein Unternehmen von wissenschaftlicher und künstlerischer Tragweite, das über Fachkreise hinaus zu wirken bestimmt war, ein so vorurteilsvolles und unempfängliches Publikum gefunden, wie die Ausstellung mohammedanischer Kunst, die man schlechterdings als die Kulturtat Münchens im Jahre 1910 wird beurteilen dürfen. Denn die Erwartungen derer, die von dieser Kunst einige Kenntnis hatten, sind in jeder Hinsicht übertroffen worden, und die Enttäuschung blieb lediglich auf seiten der Unwissenden. Gerade ihnen aber hatte man helfen wollen, und vielleicht hat man wenigstens so viel erreicht, dass man allgemein eingewurzelte, irrige Vorstellungen wesentlich erschütterte. Das wäre immerhin schon ein Resultat, das freudig begrüßt zu werden verdiente. Denn was der gebildete oder ungebildete Mitteleuropäer — diesem Thema gegenüber ist der Niveauunterschied wirklich minimal — sich unter den Kunsttechniken der islamischen Welt denkt, ist in der Regel nichts als ein Phantasieextrakt aus jenem Sagen- und Fabelreich des Morgenlandes, das bei uns seit den Zeiten der Kreuzzüge alle konkreten Anschauungen verdrängt und sich später besonders durch die Sammlung von tausendundein Nächten allzuheimisch eingebürgert hat.

Auf solcher Basis entstanden die Orientbazare, die von jeher wesentlich dem europäischen Geschmack und seinen romantischen Bedürfnissen dienten und uns fast ausschliesslich mit den kläglichen modernen Erzeugnissen der verwahrlosten mohammedanischen Kunstindustrie versorgten. Nichts wäre leichter und bequemer gewesen, als von diesem Gesichtspunkte aus eine Ausstellung in grösstem Stile und zur Befriedigung aller durchzuführen; aus Deutschland allein hätte sich binnen vierzehn Tagen Material genug herbeischaffen lassen, um damit Hunderte von Ausstellungsräumen vollzupfropfen: farbenglühende Teppiche an den Wänden und auf dem Boden, Prunkstoffe und kostbare Stickereien malerisch drapiert, zierlich geschnitzte und reich eingelegte Möbel, bunte Fayenceteller, Kupfer- und Silbergeschirr, goldtauschierte Waffen und glitzerndes Geschmeide in zwanglos exotischer Gruppierung, Harems-Interieurs mit weichen Ruhebetten, lustigen Springbrunnen und tausenderlei Tand, mit berauschenden Düften parfümiert und durchräuchert — nichts wäre dankbarer gewesen, als einem Publikum, das sich aus der Nüchternheit seines Alltags noch einem solchen erträumten Elysium von

raffinierter Lebenskunst sehnt, den Orient so, wie er nicht ist, aber wie es sich ihn wünscht, in seiner ganzen Ueppigkeit vorzuzaubern.

Die Münchener Veranstaltung hatte sich ein höheres, ungleich schwieriger zu erreichendes Ziel gesetzt; sie wollte das alte mohammedanische Kunstgewerbe, das nur in spärlichen guten Beispielen, in Museen, Kirchenschätzen und Privatsammlungen über die ganze Welt verstreut ist, in möglichst großer Zahl vereinigen, sie wollte nicht den landläufigen Bazarkram, sondern Kunstwerke von bleibendem Wert zur Anschauung bringen. Dazu bedurfte es umfassender Vorbereitungen, zumal da es galt, frühere Ausstellungen von ähnlichem Charakter, wie sie in Paris und London bereits stattgefunden hatten, durch die Fülle des Gebotenen in jeder Hinsicht zu übertreffen. Künstler und Gelehrte sollten hier seltenes Studienmaterial finden, um sich über ein wenig bekanntes Gebiet, das gleichwohl neuerdings immer mehr Interesse erweckt hat, in zuverlässiger und gründlicher Form zu unterrichten, und einem grösseren Kreise von Gebildeten wollte man versuchen, die wahre Eigenart einer bisher mißverstandenen Kunst in hervorragenden Erzeugnissen aus ihren Blüteperioden so nahe wie möglich zu bringen. Dem Volk im weitesten Sinne eine bloße Augenweide zu bereiten, daran hat wohl niemand ernstlich gedacht; einem solchen Unternehmen wäre in der Tat ein Mißerfolg von vornherein sicher gewesen, und wenn man diesen von vielen Seiten auch der Münchener Ausstellung hat nachsagen wollen, so beruht das auf einer völligen Verkennung ihrer prinzipiellen Aufgabe, die im Gegenteil die denkbar glücklichste Lösung gefunden hat.

Die Schwierigkeiten betrafen einmal die Beschaffung der Gegenstände, die nicht nur der Umsicht der wissenschaftlichen Kommissare, sondern auch der tätigen Mitwirkung hoher Persönlichkeiten, vor allem Sr. K. H. des Prinzen Rupprecht, zu danken ist, und dann die Herstellung von Innenräumen, die in architektonischer und dekorativer Hinsicht für die auszustellenden Kunstwerke von Vorteil sein sollten. Die Weise, in der die Künstler sich ihres Anteils an dieser Arbeit entledigten, hat wiederum mannigfache Diskussionen gezeitigt. Man hat es ihnen verübeln wollen, dass sie, im schroffsten Gegensatz zu der traditionellen bazarmässig-malerischen Aufmachung, überall die größte Nüchternheit walten ließen und, unter Verzicht auf all' die verhältnismäßig leicht zu erzielenden koloristischen Effekte, lediglich die Prinzipien des modernen Ausstellungsbaues anwandten, mit ganz geringfügigen konstruktiven Andeutungen auf den Orient, wie sie sich durch das Thema von selbst empfahlen. Man klagte über die Oede und Freudlosigkeit in diesen Sälen, die doch einer von Haus aus „festlichen und heiteren" Kunst als Umgebung hätten dienen sollen, und die durch die weit auseinandergezogene Aufstellung der Objekte noch besonders betont wurde, aber zweifellos ist auch gerade hier wieder der einzig richtige Weg eingeschlagen worden, wenn auch die Reaktion etwas rücksichtslos gewesen sein mag. Nur durch möglichst scharfe Isolierung konnte man auf die Bedeutung der einzelnen Werke mit dem erforderlichen Nachdruck hinweisen. Es mußte dem Besucher in der deutlichsten Sprache gesagt werden, daß er vor Schöpfungen steht, die eine Einzelbetrachtung erfordern, wie sie bei einer romantischen Massen-

gruppierung von vornherein ausgeschloßen ist. Ein persischer Prunkteppich aus dem 16. Jahrhundert verdient als ein delikates Kunstwerk behandelt zu werden, während man einen modernen Buchara- oder Smyrnateppich — mag er, dank der schlechten Wolle und den Anilinfarben, noch so alt aussehen — immer nur als Wohnungsmobiliar gebrauchen kann. Der Unterschied, den so mancher nie begreifen will, ist etwa derselbe wie zwischen einer alten Meissener Porzellangruppe und einer unserer geläufigen Nippesfiguren, die ähnliche Motive bieten; dem Banausen bleibt auch in diesem Falle die Differenz unverständlich.

Gegenstand mancher Anfeindungen, besonders von französischer Seite, war auch der nach Techniken geordnete und von verschiedenen Kunsthistorikern bearbeitete Katalog, dem man es übelnehmen wollte, daß er bei Zuschreibungen und Datierungen nicht genau die — oft miteinander unversöhnlichen — Angaben der Besitzer übernahm, sondern die Gegenstände z. T. anders, und zwar häufig später, ansetzte. Es ist bedauerlich, daß man wagte, aus so kleinlichen und eitlen Erwägungen heraus gegen ein Verfahren zu protestieren, das allein von wissenschaftlicher Objektivität diktiert, und gerade einem Gebiet gegenüber, auf dem es noch so wenig feste Resultate gibt, das einzig angebrachte war.

Nach dieser notwendigen kurzen Einführung gehen wir nun zur Besprechung der mohammedanischen Kunst selbst und ihrer Vertretung in München über. Die Zahl der Leihgaben betrug unter Hinzurechnung der historisch interessanten Stücke der Handelsabteilung über 4000, die der Aussteller etwa 250, darunter 72 öffentliche Sammlungen, Kirchen und Schatzkammern. Weitaus den größten Teil der Gegenstände hatte das Ausland beigesteuert; der Kaiser von Oesterreich, der Zar und der Sultan waren ebenfalls mit ihrem Besitz beteiligt. Unter solchen Umständen war es möglich, ein ziemlich vollständiges Bild von den alten Kunstindustrien aus dem gesamten Kulturkreise des Islam zu bieten, soweit sie uns überhaupt durch Denkmäler bekannt sind. Dabei kam wohl zum ersten Male trotz aller provinziellen Verschiedenheiten der einheitliche Charakter des ganzen Gebietes zu deutlichem Ausdruck, und man sah die Berechtigung ein, von einer islamischen Kunst als solcher zu reden, nicht nur von persischer, arabischer, türkischer, maurischer usw. als grundverschiedenen, lediglich durch die Religion verbundenen Kunstströmungen, wie man es vielfach gewollt hat.

Ein tiefer Einschnitt besteht eigentlich nur zwischen der morgenländischen und der abendländischen Strömung, wie er ja schon politisch durch den Gegensatz der Kalifate von Cordoba und von Baghdad vom 8. Jahrhundert an in Erscheinung trat. Man wird also die maurische Kunst Spaniens und Nordafrikas ganz gut gesondert von der östlichen Hauptgruppe betrachten dürfen, während innerhalb dieser weitere Unterscheidungen schon allerlei Schwierigkeiten bereiten. Aegypten allein zeichnet sich mit einer eigenen Stilentwicklung ziemlich scharf ab, verwischt sich aber seit dem 13. Jahrhundert häufig mit Syrien, das sich bis dahin eher mit Mesopotamien berührt hatte. Bei diesem wiederum wird man stets die Beziehungen zu Persien im Auge behalten müssen, die ja schon in der vorislamischen Zeit bestanden und später, wenn auch gelockert, so doch niemals zerstört wurden. Westturkestan gehörte in seinen Blüteperioden politisch und kul-

turell zu Persien, und in demselben Zusammenhange wird man das mohammedanische Indien behandeln müssen. Kleinasien und die Türkei zeigen überwiegend persische neben einigen syro-ägyptischen Einschlägen.

An Zahl und Bedeutung der Denkmäler nahm unter diesen Einzelgebieten Persien auf der Münchener Ausstellung die erste Stelle ein, die ihm auch innerhalb der islamischen Kunst überhaupt von der Forschung längst eingeräumt ist. Als die Araber Mesopotamien unterwarfen, stand dort die Kunst der Sassaniden noch in hoher Blüte, und es war natürlich, dass von ihr zahllose Anregungen für die Architektur und das Kunstgewerbe, zunächst in den neuen Residenzen, ausgingen. Es wurde darum mit Recht auf eine möglichst reichhaltige Vertretung dieser wichtigsten Vorstufe der mohammedanischen Kunst Wert gelegt, und in der Tat zeigte sie sich hier vielleicht zum ersten Male in einem ziemlich vollständigen Bilde.

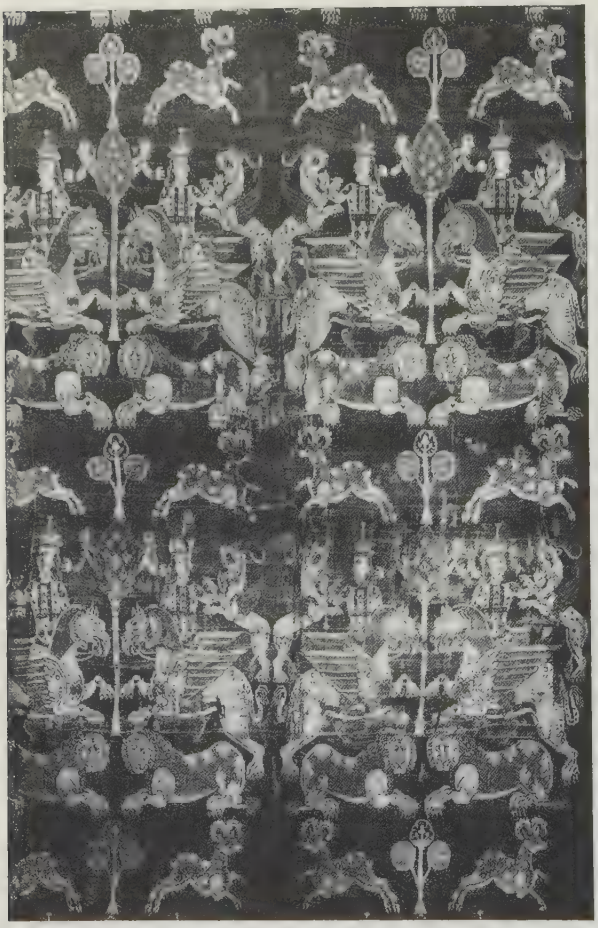


Abb. 1. Sassanidischer Seidenstoff. Persien, 6.—7. Jahrhundert
Kunstgewerbemuseum, Berlin (Phot. F. Bruckmann A.-G. München.)

Zwei Techniken sind uns besonders aus dieser Epoche bekannt: Die Weberei und die Metallkunst. Sassanidische Seidenstoffe aus dem 5.—7. Jahrhundert kamen aus St. Kunibert und St. Ursula in Köln, aus dem Berliner Kunstgewerbemuseum und dem Germanischen Museum in Nürnberg. Sie zeigten große Kreismuster mit Darstellungen aus dem Leben persischer Könige in symbolischer Auffassung und streng symmetrischer Anordnung (s. Abb. 1). Mehrere weitere Beispiele bestätigten das Fortleben dieser Textilien im 8.—10. Jahrhundert, also bereits unter dem Islam. Einige Fragmente aus der Sammlung der

AQUAMANILE. BRONZE
PERSIEN, 7.—8. Jahrh.

Phot. F. Bruckmann A.-G., München

GRAF BOBRINSKOY, ST. PETERSBURG

Gräfin Uwaroff (Moskau) mögen vielleicht frühe Proben von den berühmten Seiden des Irak gewesen sein, die in den Manufakturen der abbassidischen Kalifen gearbeitet wurden. Die Wechselbeziehungen mit Byzanz erwiesen ein kleines interessantes Fragment aus dem Rijksmuseum in Amsterdam (Löwen am heiligen Baum darstellend), der oft genannte Purpurstoff mit schreitenden Löwen aus dem Schreine des hl. Anno im Kloster Siegburg, mit griechischer Inschrift (10. Jahrh.), und andere Stücke.

Mit den Edelmetallarbeiten dieser frühen Periode sind wir neuerdings durch das große Tafelwerk von Smirnow, der zumal aus russischem Besitz ausserordentlich viel Material herbeigetragen hat, einigermaßen bekannt geworden, und in München bot sich Gelegenheit, sie in einigen Leihgaben der Russischen Archäologischen Kommission, der Ermitage in St. Petersburg und des Czartoryski-Museums in Krakau genauer zu studieren. Es handelte sich um fünf runde gegossene Silberschalen mit Reliefgravierung und vergoldetem Hintergrund, die älteste davon, mit der Bestürmung einer Burg, wohl noch aus dem 3. Jahrhundert n. Chr., eine längliche, gekerbte Opferschale mit weiblichen Darstellungen (Priesterinnen) und eine Deckelkassette mit Einzelfiguren von allerlei Fabelwesen in getriebenem Silber (s. Abb. 2). Eins dieser Tiere fand sich nahezu identisch auf einem Elfenbeinrelief der Sammlung Martin wieder, das offenbar auf dieselbe Quelle zurückgeht. Bei dieser Gelegenheit sei auch gleich zweier sassanidischer Schmuckstücke gedacht, die auf der Ausstellung zu sehen waren, einer Goldplatte mit eingelegten Hyazinthen und Pehlewi-Inschrift auf Ardaschir I. (224—241), aus dem Wiesbadener Museum, und einer Granatgemme mit dem Porträt des Königs Sapor I. (241—272), aus dem Herzogl. Museum in Gotha.

Abb. 2. Kassette mit Silberreliefs. Persien, 6.—7. Jahrh. Czartoryski-Museum, Krakau. (Phot. F. Bruckmann A.-G. München.)

Am meisten überraschte eine Anzahl Bronzen, Teller, Kannen und vor allem Tierfiguren, die als Vorbilder der später in den christlichen Ländern geläufigen Aquamanilen in Frage kommen, aus den Sammlungen Bobrinskoy, Polowtzoff und der Ermitage in St. Petersburg, Sarre-Berlin und Martin-Stockholm. Es handelt sich meist um gegossene, in Relief und Gravierung verzierte, z. T. mit Kupfer tauschierte Arbeiten aus der späteren sassanidischen und der ersten islamischen Zeit, an denen man eine Entwicklung hellenistisch-antiker Ueberlieferungen bis zu völlig barocken Formen zu verfolgen vermag (s. Tafel). Das dekorative Element ist teils figürlich, teils vegetabilisch gestaltet, aber stets in strengster Symmetrie.

Später, etwa seit dem 10. Jahrhundert, dringt in der persischen Bronzetechnik, um einmal bei dieser zu bleiben, überall die Tauschierung in Silber und Kupfer durch, die fortan auch das Edelmetall so gut wie ganz ersetzt;

die Schrift tritt als wichtigster ornamentaler Bestandteil hinzu; die Flächen werden nicht mehr mit einem einzigen großen Motiv überzogen, sondern in Streifen und Medaillons geteilt, die mit Eulogien, Tierfriesen, menschlichen und symbolischen Darstellungen verhältnismäßig dicht ausgefüllt werden. Es ist bisher noch nicht möglich, die mittelalterlichen Erzeugnisse innerhalb Persiens zu lokalisieren; größere Schulen bestanden zweifellos in Westturkestan (Buchara, Kokand, Samarkand), wo die ältere Gußtechnik mit Relief und Gravierung sich am längsten gehalten zu haben scheint, ferner im heutigen Afghanistan (Herat), wovon in der Ausstellung ein hervorragendes Denkmal in einem prächtigen, reich tauschierten und 1163 datierten Kessel des Grafen Bobrinskoy auffiel (s. Abb. 3), und endlich im Kaukasusgebiet, auf das man, allerdings vorläufig ohne zwingende Gründe, die Mehrzahl der häufig vorkommenden, schweren Mörser, von denen man auch in München viele Exemplare sehen konnte, sowie anderes Hausgerät zurückzuführen geneigt ist. In dem westlich angrenzenden armenischen Hochlande entstanden vermutlich jene vielflächigen oder gerillten Kannen des 12. Jahrhunderts mit spärlicher, dünner Tauschierung und Löwen und Enten in getriebenem Relief, von denen aus den Sammlungen Sarre, Bobrinskoy und Polowtzoff eine interessante Serie zusammenkam.

Abb. 3. Bronzekessel, tauschiert. Persien (Herat), datiert 1163
Graf Bobrinskoy, St. Petersburg (Phot. F. Bruckmann A.-G. München.)

Wie überhaupt aus der Blütezeit des Kalifats Zeugnisse kunstgewerblicher Tätigkeit aus Mesopotamien selbst so gut wie gar nicht auf uns gekommen sind, so fehlt es uns bisher noch völlig an Bronzegeräten, die uns darüber aufzuklären vermöchten, inwieweit sich hier die Nachwirkungen der Sassanidenzeit bemerkbar machten. Erst vom 12. Jahrh. an, als die Macht der Abbassiden schon gebrochen

war und die Seldschuken bereits selbständige Herrschersitze im Lande begründet hatten, sind wir über die Metallindustrie in diesen Gegenden unterrichtet. Sie stand in einigen Orten des Diyarbekr, wo die Dynastie der Ortokiden kraftvoll und segensreich regierte, in hoher Blüte, und in Mossul am oberen Tigris, wo die Statthalterfamilie der Zengiden ihr Mäzenatentum entfaltete, gelangte in der ersten Hälfte des 13. Jahrh. die islamische Tauschierkunst zu ihrer höchsten Vollendung. Aus dieser Schule von Mossul, die ihren Einfluß bis nach Aegypten und Syrien hin ausbreitete und der man bis vor kurzem nahezu alle etwa gleichzeitigen und technisch gleichartigen Bronzen irrtümlich zuschrieb, konnte die Ausstellung u. a. zwei hervorragende beglaubigte Denkmäler aufweisen: den prächtigen Leuchter des Daud Ibn Salama vom Jahre 1248, aus dem Pariser Musée des Arts décoratifs, und den von F. Sarre und M. van Berchem szt. im „Münchener Jahrbuch" eingehend publizierten Teller des Atabek Lulu, aus der Münchener Hof- und Staatsbibliothek. Neben ihnen sei eine kostbare, schon lange berühmte Leihgabe des Innsbrucker Museums genannt, eine beiderseitig emaillierte, flache Schale mit figürlichen Darstellungen in Zellenschmelztechnik, die auf einen bisher noch unaufgeklärten engen Zusammenhang mit Ostasien im 12. Jahrh. hinweist. Sie trägt, ebenso wie ein gleichfalls ausgestellter, gegossener Bronzespiegel mit Zodiakus, Planeten und Wappenvogel, jetzt im Besitz des Fürsten Öttingen-Wallerstein, früher des Herzogs von Blacas, eine Inschrift auf einen Ortokidenfürsten.

Von der Keramik der Sassaniden, die jedenfalls auf altorientalischen Traditionen fußte, haben wir bisher nur geringe Kenntnis, und auch aus der frühislamischen Periode Persiens und Mesopotamiens ist das erhaltene Material überaus spärlich. Vielleicht ergeben die Ausgrabungen in Samarra und anderen Orten in der Hinsicht bald positive Resultate. Ein Tellerfragment mit der Darstellung eines Hasen, zweifarbig auf weißlichem Grund, aus der Sammlung Bourgeois-Paris, eine grün glasierte Vase der Sammlung Martin, an der eine gewisse Verwandtschaft mit chinesischen Töpferwaren der Han-Dynastie auffällt, ein großes unglasiertes Tongefäß mit Reliefdekor in sog. Barbotinetechnik, vermutlich aus der Gegend von Mossul (Sammlung Sarre), und ein kleiner Henkelkrug von ähnlicher Technik (Frhr. von Oppenheim) stehen ziemlich vereinzelt da. Dagegen führt man auf Rakka, nahe der syrischen Grenze gelegen und einst die blühende Hauptstadt des nordwestlichen Mesopotamien, zwei Gruppen von Fayencen des 11. bis 13. Jahrh. zurück, die in München durch charakteristische Leihgaben aus Pariser Privatbesitz vertreten waren: die einen, in braunem Lüster mit oder ohne Blau bemalt, mit Arabesken und Inschriften, die andern, häufig stark irisiert, meist mit blaugrüner Glasur und entweder schwarzer Bemalung oder Schrift- und Rankendekor in Relief. Ob hierher auch die teils blaugrün, teils weiß glasierten Schalen, Näpfe etc. mit eingeritztem Ornament gehören, oder ob ihr Herstellungsort in Syrien zu suchen ist, bleibt vorläufig noch dahingestellt.

In Persien scheint im 12. und 13. Jahrh. besonders in Raghes bei Teheran die Fayenceindustrie sehr lebhaft betrieben worden zu sein, wenn auch ein großer Teil der Keramik, bei der die armenischen Händler diesen Fundort nennen, zweifellos andern Ursprungs sein dürfte, wobei in Betracht zu ziehen ist, daß

Abb. 4. Fayenceflasche mit farbiger Bemalung. Persien (Raghes), 12. Jahrh. Kevorkian, Paris. (Phot. F. Bruckmann A.-G. München.)

die Stadt bereits im Jahre 1220 zerstört wurde. Man unterscheidet leicht drei Techniken bei der sog. Raghesware: Stücke mit weiß-gelber Glasur und figürlichen Darstellungen in bunter Bemalung (die schönsten Beispiele aus den Sammlungen Kevorkian und Peytel; s. Abb. 4), solche mit Goldlüster, teils mit, teils ohne Blau, auf weißem Grund, ebenfalls meist Figurendekor (Kelekian-Paris, Imbert-Rom, Gans-Frankfurt u. a.) und endlich solche mit rein ornamentalen Mustern in Weiß, Rot und Gold über dunkelblauer Glasur (meist Flaschen oder Fliesen). Die beiden ersten Gruppen bezeichnen wahrscheinlich zwei aufeinanderfolgende Perioden der Töpferkunst von Raghes, während die letzte sowie alle weiteren mit diesem Zentrum in Verbindung gebrachten Typen jedenfalls aus anderen Werkstätten stammen. Später scheint ein anderer Ort in der Nähe von Teheran, Veramin, neben der Gefäßkeramik besonders die Herstellung von Fliesen im Kreuz- und Sternmuster, wie sie für den Wandbelag der Moscheen und Paläste dienten, betrieben zu haben; ein zuverlässiges Dokument, das als Ausgangspunkt für weitere Zuschreibungen dienen kann, besitzen wir in einem 1262 datierten Fliesenfeld aus einem dortigen Mausoleum, jetzt in der Sammlung Sarre. Die großen Inschriftfliesen in Lüster und Blau, die als Fassadendekor Verwendung fanden, sowie die für Gebetsnischen bestimmten, ebenfalls in Relief, oft mit sehr reichen ornamentierten Motiven ausgeführten Platten (Sammlungen Gans und Kevorkian) gehören bisweilen schon dem 14. Jahrh. an und lassen sich vorderhand nicht genauer lokalisieren.

Die Anfänge der islamischen Buchkunst hat man im südlichen Mesopotamien zu suchen, vornehmlich in Baçra und Kufa, den beiden wichtigen religiösen Zentren der Frühzeit. Hier wurde neben der Gelehrsamkeit vor allem die Kalligraphie gepflegt, die bei den Mohammedanern eine so außerordentliche Rolle spielt, und Koranabschriften in dem patriarchalisch-steifen, vornehmen „kufischen" Duktus wanderten in die ganze gläubige Welt. Aus Baçra sollen auch die ersten illuminierten Manuskripte weltlichen Inhalts hervorgegangen sein, und eine Miniaturistenschule soll dort lange geblüht haben. Beweise besitzen wir für diese Annahme vorläufig nicht; die ältesten arabischen Bilderhandschriften, die uns bekannt sind, gehören frühestens ans Ende des 12. Jahrhunderts, zeigen eine starke Abhängigkeit von byzantinischen Vorbildern, und sind an anderen Orten Mesopotamiens entstanden. Die Ausstellung bot davon zwei vortreffliche Beispiele aus der Sammlung Martin, eine arabische Uebersetzung der Pharmakologie des Dioskurides, datiert 1223, und einen wohl etwas älteren Traktat über hydraulische Mechanismen, der nach verschiedenen Anzeichen vermutlich für die Bibliothek eines Ortokidenfürsten ausgeführt wurde (s. Abb. 5).

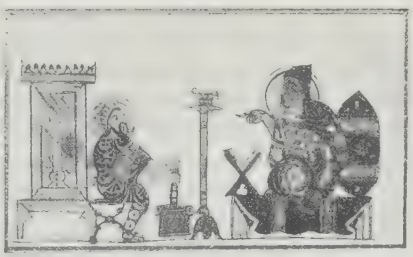


Abb. 5. Miniatur aus einer arab. Handschrift von 1223. Martin, Stockholm. (Phot. F. Bruckmann, A.-G München.)

In Persien scheint damals die Buchkunst noch keine Bedeutung gehabt

zu haben, diese erlangte sie erst, als die Mongoleneinfälle neue politische Kulturverhältnisse schufen und den Anstoß zu einer gewaltigen Bewegung gerade auf diesem Gebiete gaben. Hulagu unterwarf sich um die Mitte des 13. Jahrhunderts ganz Turkestan, Persien und einen Teil Mesopotamiens, machte dem Kalifat von Baghdad ein Ende und setzte die Mongolendynastie der Il-Khane ein. Einer seiner Nachfolger, Khodabende Khan, ließ für sein Grabmal in Sultanieh, das noch erhalten ist, im Jahre 1306 eine prunkvolle Koranabschrift ausführen, von der Teile in der Dresdener Kgl. Bibliothek und in der Stadtbibliothek zu Leipzig aufbewahrt werden; beide waren in München ausgestellt. Vielleicht kam es auch damals schon zur Gründung von Miniaturschulen in Persien. Die Mongolen waren daran insofern selbst beteiligt, als sie aus dem östlichen Turkestan die Buchmalerei der uigurischen Staaten mitbrachten, die ihrerseits wiederum auf alten buddhistischen und manichäischen Traditionen fußte, wie wir sie kürzlich aus den Turfanfunden der Berliner Expeditionen näher kennen gelernt haben, indem sie ferner direkte Beziehungen mit China herstellten, die sich in der Folge als äußerst fruchtbar erwiesen, und endlich, indem sie selbst mit ihren östlichen Sitten und Gebräuchen der ganzen Kunst den offiziellen Stempel aufdrückten. Ausschlaggebend scheint in dieser Hinsicht aber erst die kunstsinnige zweite Mongolendynastie, die der Timuriden (1369—1494), geworden zu sein. Die Fürsten beschäftigten ständig viele Kalligraphen und Illuminatoren für ihre Bibliotheken, und besonders in ihrer Hauptstadt Samarkand scheint sich eine große Schule gebildet zu haben. Die wertvollsten Zeugnisse dieses Mongolenstils und zum Teil noch solche der voraufgehenden Periode birgt ein Album in der Kaiserl. Yildiz-Bibliothek zu Konstantinopel, das in München zum ersten Male Forschern und Künstlern zugänglich wurde und eine Menge ungeahnter Ueberraschungen bot. Die Publikation dieses Sammelbandes, die von der Generaldirektion der Ottomanischen Museen geplant wird, dürfte uns bald über die Quellen und die erste Entwicklung dieser Schule erwünschte Aufklärung bringen. Eine Kosmographie des Kazwini (Sammlung Sarre), offenbar noch aus der Zeit Timurs selbst, also vom Ende des 14. Jahrhunderts, enthält interessante Miniaturen von Tieren, Pflanzen, Fabelwesen, Sternbildern etc. in auffallend naturalistischer Wiedergabe. Das Datum 1438 zeigt eine persische Dichtung der Sammlung Martin, mit Engelfiguren und sehr fein ausgeführten Arabesken auf den Titelseiten. Zwei Einzelblätter aus einem Schahnameh und eine Nizami-Handschrift der Sammlung Schulz, datiert 1464, zeigen den mongolischen Malereistil auf seiner vollen Höhe. Später kam es in der Schule von Samarkand zu einer Reaktion auf die breite, koloristische Manier, und zur Ausbildung der feinen, nur ganz wenig getönten Haarpinselzeichnung, wie wir sie besonders aus einigen Blättern mit Genien, Engelfiguren etc. kennen (Sammlungen Sarre, Martin, v. Golubew, Curtius-Erlangen).

Dazwischen waren im eigentlichen Persien andere Zentren der Buchkunst hervorgetreten, so vor allem Tebriz, wo die Arabeskenillumination von Koranabschriften und religiösen Traktaten, in denen figürliche Darstellungen nicht vorkommen durften, in Blüte stand (Koran von 1462 aus dem Prager Gewerbemuseum, geschrieben von Ahmed ben Mohammed von Tebriz), ferner Meschhed, wo einer

der berühmtesten Kalligraphen des Ostens, Sultan Ali, tätig war (Arbeiten von ihm aus den Sammlungen Martin, Schulz und Jeuniette), und besonders Herat, wo seit dem Ende des 15. Jahrhunderts Meister Behzad wirkte, der bedeutendste Kolorist dieser Zeit, der auch der Malerei des 16. Jahrhunderts neue Wege wies; von ihm waren eine Porträtstudie des Sultans Hussein Mirza (Sammlung Martin), zwei Miniaturen der Sammlung Kevorkian und zwölf Illustrationen zu einer Geschichte Timurs (Sammlung Schulz) zur Ausstellung gelangt. Aus dem 15. Jahrhundert war noch eine ganze Reihe anderer bemerkenswerter Künstler vertreten, deren Namen wir jedoch nicht kennen (s. Abb. 6).

Abb. 6. Miniaturblatt. Persien, 15. Jahrh. v. Golubew, Paris. (Phot. F. Bruckmann A.-G. München.)

Seit der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts zeigte sich der Einfluß der mongolischen Herrschaft auch auf anderen Gebieten in dem Eindringen ostasiatischer Elemente. Das Wolkenband, die chinesischen Mäanderformen und andere ornamentale Details setzten sich fortan in der persischen Kunst fest; Drache, Phönix und Kilin gingen in den Darstellungskreis der Handwerker über. Sehr deutlich prägt sich diese Wandlung in den Metallarbeiten aus Mossul und anderen Werkstätten aus; ein vortreffliches Beispiel derart bot das große, vielzackige tauschierte Becken aus dem Kaiser Friedrich-Museum, das im Mittelfeld den Kampf des Drachen mit dem Phönix zeigt, technisch noch ganz wie die besten Mossulbronzen, aber in den Motiven völlig verschieden von diesen. Stärker noch kommen die östlichen Einflüsse in der Waffenschmiedekunst zum Ausdruck, die unter den Timuriden im 15. Jahrhundert große Bedeutung gewann. Hierher gehören vor allem die berühmten Mongolenschwerter, von gerader Form, in Gold und Silber tauschiert, die oft noch Jahrhunderte lang gebraucht wurden; so bewahrt das Oesterr. Heeresmuseum eine solche Klinge, die Kaiser Josef II. getragen hatte und die neben anderen ähnlichen Stücken (aus dem Kunsthistor. Hofmuseum in Wien, dem Histor. Museum in Dresden und dem Armeemuseum in München) auf der Aufstellung war. Ein Rundschild, ebenfalls aus Wien (s. Abb. 7),

gehört derselben Zeit an. In der Keramik vollzog sich ein ähnlicher Prozeß, besonders in den Fayencen von Sultanabad (südwestlich von Teheran), die neuerdings in großer Menge in den Handel gekommen sind und sich vermutlich nicht nur über das 13. und 14., sondern auch auf das 15. Jahrhundert erstrecken. Aeltere Stücke, in Lüster und Blau bemalt, zeigen Verwandtschaft mit der Raghesware, jedoch einen mehr rötlichen Goldton, später findet die Bemalung fast immer in Grauschwarz, mit oder ohne Blau statt. Eine besondere Gruppe darunter weist buckelartigen Reliefdekor auf. Unter den Ziermustern interessiert uns hier besonders die häufige Verwendung des Phönix und anderer ostasiatischer Motive. Die Ausstellung war mit Sultanabad-Ware besonders aus Pariser Besitz reichlich beschickt worden. In Turkestan bildete sich an den Bauten Timurs und seiner Nachfolger eine neue Fayenceindustrie heran: die tiefgeschnittene, gewöhnlich nur türkisblau und allenfalls noch weiß, selten bunt emaillierte Fliesenkeramik, die sich auf geometrische Muster, Inschriften und Arabesken beschränkt, und vor allem durch einige Friesstücke aus dem Hamburger Kunstgewerbemuseum, die einer jetzt abgerissenen Grabmoschee bei Buchara entstammen, repräsentiert war.

Abb. 7. Rundschild. Persien, 15. Jahrh. Kunsthistor. Hofmuseum, Wien. (Phot. F. Bruckmann A.-G. München.)

Um das Jahr 1500 erfuhren in Persien die politischen Verhältnisse wiederum eine bedeutsame Aenderung: die mongolische Fremdherrschaft wurde abgeschüttelt und eine einheimische Dynastie, die der Safawiden, gelangte auf den Thron. Die Stärkung des Nationalbewußtseins, die sich darin manifestierte, kam auch in neuen Kunstströmungen zum Ausdruck, wenn auch eine strenge Ausscheidung der importierten Elemente, wie sie manchmal angestrebt worden sein mag, keineswegs gelang. Die Glanzzeit dieser letzten bedeutsamen Epoche des Landes fällt in die Regierung Schah Abbas d. Gr. (1587–1629). Das wenigste Interesse bilden fortan die Bronzen, bei denen sich eine stetige Dekadenz der Technik sowohl

wie des Dekors geltend macht. Dagegen fällt in das 16. Jahrhundert der Höhepunkt der persischen Waffenkunst. Von den Werken, die in München ausgestellt waren, nennen wir als besonders wichtig nur einen Dolch aus der Ermitage, von eleganter Form, mit leichter Ornamentik in Eisenschnitt und Tauschierung, einen Rundschild mit goldtauschierten Szenen in spiralförmigen Kannellüren (ein historisches Stück aus der Kaiserl. Rüstkammer in Moskau und bereits seit 1622 im Zarenschatz), den Helm des Schah Tahmasp vom Jahre 1586, das Dolchmesser des Sultans Soleiman vom Jahre 1528, und einen sechsteiligen Schwertgürtel vom Jahre 1507, sämtlich aus der Kaiserl. Schatzkammer in Konstantinopel und sicherlich das Beste, was die persischen Waffenschmiede in Eisenschnitt, Filigran, Tausia und anderen Techniken geleistet haben. Dazu kommen Helme, Dolche, Streitkolben, Armschienen und andere Rüststücke des 16.—18. Jahrhunderts aus deutschen und ausländischen Museen, sowie aus Privatbesitz.

In der Keramik wurde der Versuch gemacht, die Lüsterfayence neu zu beleben, in jenen innen weiß, außen blau, oder auch nur einfarbig glasierten Tellern, Näpfen und Flaschen mit Pflanzenmotiven in leuchtendem Gold, die in fast allen größeren kunstgewerblichen Sammlungen vorkommen und auch in München genügend vertreten waren. Dagegen ließ dort die Qualität einer anderen häufigen Ware, die in Nachahmung chinesischen Porzellans im 16.—18. Jahrhundert erstand und mit ostasiatischen Motiven in Blau oder Grau bemalt wurde, zu wünschen übrig. Diese Fayencen, deren Masse übrigens oft dem Porzellan sehr nahe kommt, stammen aus einer Reihe von großen Manufakturen, denen es darauf ankam, die importierte Ware durch heimische Produktion zu ersetzen; sie gingen darin so weit, daß sie selbst die chinesischen Fabrikmarken fälschten. (Stücke aus dem Landesgewerbemuseum in Nürnberg, von Frhr. v. Schacky u. a.) Damals sammelte man schon systematisch chinesische Porzellane; der Gründer der Dynastie, Scheikh Safi, hatte in Ardebil in seinem — von Sarre aufgenommenen — Tschini-Hane (Porzellanhaus) die erste bedeutende Kollektion zusammengebracht und sehr originell (in Wandnischen, deren jede dem betr. Stück angepaßt war) aufgestellt. Einen gewaltigen Aufschwung nahm in der Zeit des Schah Abbas in Isfahan die Fliesenkeramik, die es nunmehr zu ganzen Fayencegemälden, mit figürlichen Darstellungen, Kampfszenen etc. in lebhaftem Kolorit brachte (Kunstgewerbemuseum Berlin; Sammlungen Minassian-Paris, Sarre; s. Abb. 8, 9).

In der Buchkunst zeigt die Deckfarbenminiatur nicht mehr die Frische und Ursprünglichkeit der Timuridenschulen; in den Illustrationen zu den persischen Nationaldichtungen kehren immer dieselben Kompositionsschemen wieder. Dagegen kommt im 16. Jahrhundert eine neue Buchmalerei auf: die Verzierung der farbigen Ränder um den Text herum mit Motiven aus dem Tier- und Pflanzenreich, bisweilen auch mit menschlichen Figuren in Gold- und Silbertönen. Die Ausstellung besass aus dieser Richtung eine Niederschrift des Gulistan von Sadi und eine der Gedichte des Hafiz aus der Sammlung Schulz, sowie ein Jussufepos von Djami, aus der Sammlung Sarre, datiert 1557. Die farbig getönte Pinselzeichnung gelangt dann in der Schule von Isfahan im 17. Jahrhundert zu eigenartiger Blüte. Ihr gehörte Ali Riza Abbassi an, der populärste aller persischen

Kleinmaler, von dem Prof. Sarre sehr viel Material gesammelt und z. T. publiziert hat, und eine ganze Reihe anderer Meister, deren Namen nur selten bekannt sind;

Abb. 8. Fliesengemälde.
Persien, 17. Jahrh. Sarre, Berlin.

Abb. 9. Fliesengemälde.
Persien, 17. Jahrh. Sarre, Berlin.
(Phot. F. Bruckmann A.-G. München.)

Scheikh Mohammed (Sammlung Koechlin) Moh. Kasim und Moh. Ali (Sammlung Schulz) wären da besonders hervorzuheben. In diesen Arbeiten handelt es sich gewöhnlich um Einzelblätter, oft nur Skizzen oder Studien, meist von einfachem,

alltäglichem Vorwurf, die von den Kunstliebhabern mit kalligraphischen Proben u. dgl. in Sammelbänden vereinigt wurden. Abbas I. förderte auch die Wandmalerei, von der sich in seinen Palästen in Isfahan und Aschraf beträchtliche Reste erhalten haben; ein kleines Bruchstück eines solchen Freskos, aus dem Besitz von Prof. Sarre, war in München ausgestellt. Sehr gut waren dort die Einbände derselben Periode vertreten, die damals in zwei hervorragenden Techniken ausgeführt wurden: die einen in Lackmalerei mit ähnlichen Darstellungen, wie sie in den Miniaturen beliebt waren, und die anderen in Goldpressung und Lederfiligran, d. h. sehr fein ausgeschnittenen und farbig grundierten Arabesken. Von beiden Gattungen wurden besonders die Leihgaben des Düsseldorfer Kunstgewerbemuseums und der Sammlung Schulz bemerkt, von der ersteren ferner Stücke aus dem Hamburger Museum und der Gothaer Bibliothek, von der letzteren solche aus dem Ottomanischen Museum, dem Kölner Kunstgewerbemuseum und den Sammlungen Peytel und Sarre (s. Abb. 10).

Abb. 10. Buchdeckel in Goldpressung. Persien, 16. Jahrh. Peytel, Paris. (Phot. F. Bruckmann A.-G. München.)

Unbedeutend war der Bestand an Schmuckstükken und Kostbarkeiten aus dieser prunkliebenden Zeit Persiens (Sammlung Martin) und auch die Glasindustrie, als deren vornehmste Produkte die zierlichen, einfarbigen Flaschen zum Versprengen von Rosenwasser bekannt sind, war so gut wie gar nicht repräsentiert.

Dagegen müssen wir zwei Beispiele der im Iran seltenen Holzschnitzerei hervorheben: eine grosse Türfüllung aus Kokand im westlichen Turkestan (aus der schwedischen Sammlung Lamm) und eine 1590 datierte Doppeltür, eine der letzten Erwerbungen des Berliner Kaiser Friedrich-Museums.

Den Safawiden gebührt das Verdienst, die Knüpfkunst, die vermutlich schon durch Timur in Turkestan neu belebt worden war, auf die Höhe geführt zu haben, der wir die unvergleichlichen Prachtwerke des 16. und 17. Jahrhunderts verdanken. Frühere persische Teppiche kennen wir vorläufig nicht, und auch die einzigen, historisch beglaubigten Stücke, die Prunkteppiche von Ardebil, von denen einer im South Kensington-Museum ist, gehören bereits dem 16. Jahrhundert an. Da wir noch immer nicht wissen, wo sich damals die Manufakturen befanden, begnügen wir uns, das erhaltene Material nach stilistischen Gesichtspunkten, nach Mustern und Motiven, in einzelne Gruppen zu scheiden, deren Benennungen oft unpassend erscheinen mögen, aber, da sie nun einmal eingeführt sind, die Orientierung doch wesentlich erleichtern. Da sind zunächst sogen. Gartenteppiche mit Teichen, Wasserläufen, Blumenbeeten, Bäumen mit Vögeln usw. in eigenartiger, keineswegs naturalistischer, sondern mehr optisch-ästhetischer Andeutung. Sie dürften, obwohl größenteils erst um 1700 entstanden, einen der ältesten Typen darstellen, in dem sich die Erinnerung an einen sagenberühmten, sassanidischen Teppich, den „Frühling des Khosroes" perpetuiert hat. Auf der Ausstellung waren sie durch zwei charakteristische Beispiele (Sammlungen Lamm und Figdor) vertreten. Am nächsten stehen ihnen die sogen. Baum-Teppiche, denen im wesentlichen dasselbe Motiv, nur in weniger konsequenter Form, zugrunde liegt; von ihnen war ein vortreffliches Stück aus der amerikanischen Sammlung Williams zur Schau gestellt. Eine Medaillonteilung mit Baummotiven, Blumenranken und Vögeln zeigte der schöne Teppich des Grafen Clam-Gallas. Gartenanlagen lassen bisweilen auch noch die sogenannten Tierteppiche erkennen, auf denen in der Regel kämpfende Tiere, oft mit ostasiatischem Einschlag, vorkommen; sie gehören meist noch ins 16. Jahrhundert. Wir erwähnen hier nur die berühmten Stücke des Fürsten Schwarzenberg, des Grafen Buquoy, des Kaiser Friedrich-Museums und des Kunstgewerbemuseums in Berlin, der Sammlungen Sarre und Schütz. Schöne Fragmente sandten das Wiener, das Leipziger und das Reichenberger Kunstgewerbemuseum, sowie die Herren Böhler, Bernheimer und Kelekian. Eine äusserst seltene und frühe Gattung vertrat der vielbewunderte seidene Jagdteppich aus dem Besitz S. M. des Kaisers von Oesterreich, der wegen der Vollendung der Technik und Feinheit der Zeichnung wie des Kolorits als eine der bedeutendsten Leistungen der persischen Hofmanufaktur angesehen werden muß. Er zeigt im Mittelfeld Jäger zu Pferde, allerlei Wild und chinesische Fabeltiere, und in der Borte Paare von sitzenden, musizierenden Genien (s. Abb. 11). Reich war das Material an sogen. Vasenteppichen, auf denen Blumenstauden und stilisierte Pflanzen, oft in Palmettenformen, symmetrisch aus kleinen Vasen aufsteigend, sich in gewissen Abständen wiederholen, ebenfalls häufig noch aus dem 16. Jahrhundert und vor allem durch die Leihgaben des Ottomanischen Museums, des Oesterr. Museums für Kunst und Industrie, des Baron Tucher und anderer

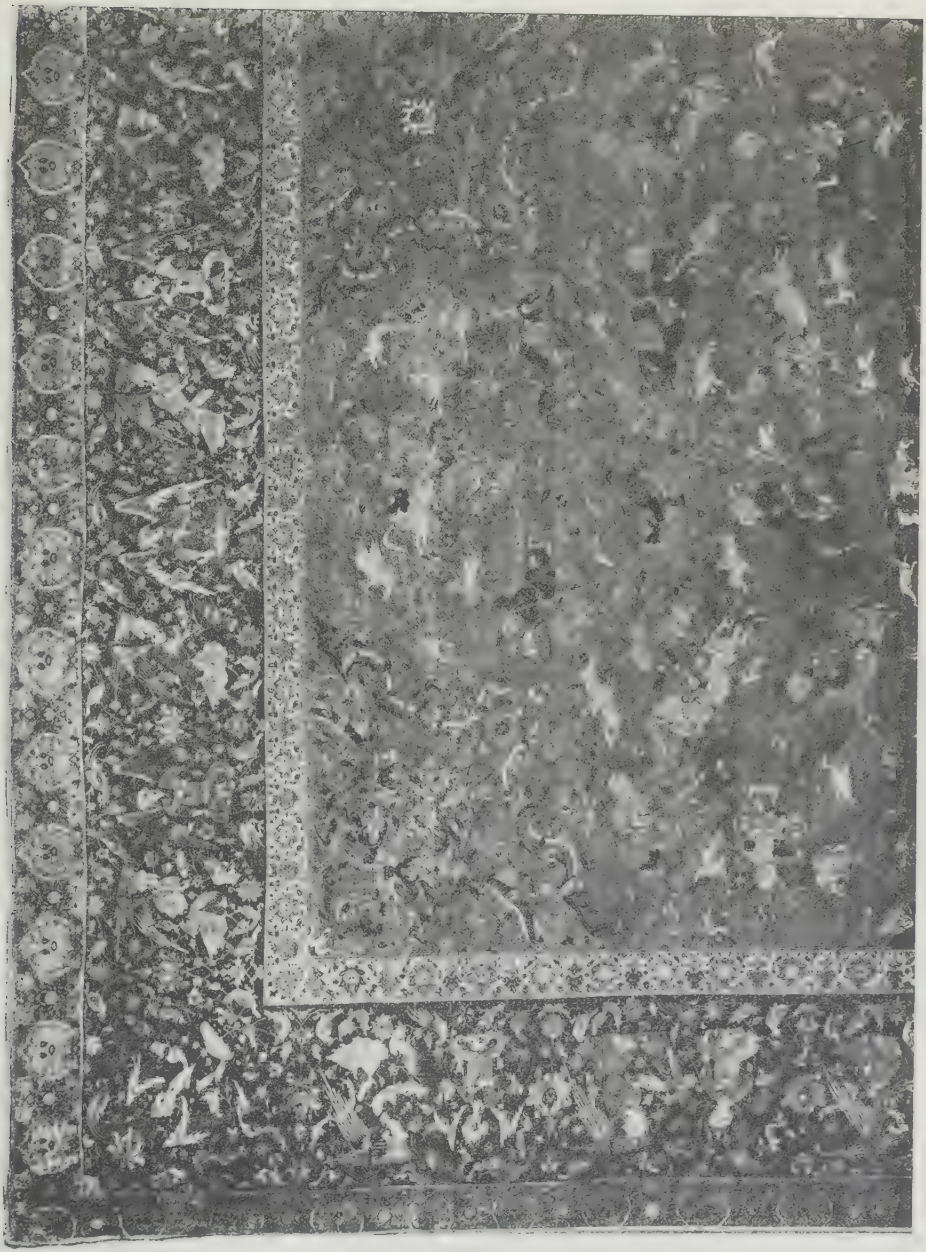


Abb. 11. Sogen. Jagdteppich (Detail). Persien, 16. Jahrh. S. M. der Kaiser von Oesterreich. (Phot. F. Bruckmann A.-G. München.)

Sammler glänzend repräsentiert. Ihnen verwandt sind die sog. Heratteppiche (früher fälschlich Isfahanteppiche genannt), meist aus dem 17. Jahrhundert, mit Blumenranken, Wolkenbändern etc. auf rotem Grund und einer meist grünen, seltener dunkelblauen oder schwarzen Borte; hier nennen wir nur ein auffallend großes und schönes Stück aus dem Besitze von J. Böhler und ein anderes, mit Fasanen in der Borte, aus der Sammlung Thiem-San Remo.

Abb. 12. Sogen. Polenteppich. Persien, 16.—17. Jahrh. S. D. Fürst Lichtenstein. (Phot. F. Bruckmann A.-G. München.)

Sehr diskutiert war bis vor kurzem die Familie der sogen. Polenteppiche, deren persischer Ursprung jetzt aber nicht mehr in Frage gestellt wird. Sie bezeichnen jedenfalls eine Gattung von Produkten des 17. Jahrhunderts aus der Hofmanufaktur von Isfahan, die speziell zu Geschenkzwecken für europäische Höfe hergestellt wurden. Man erkennt sie in der Regel schon am Material: sie sind alle aus Seide, entweder geknüpft oder gewirkt, und reich mit Metallfäden (Silber, seltener Gold) durchzogen. Die lockere Zeichnung, meist Rankenmotive in hellen Farben, hebt sich scharf vom Grunde ab (s. Abb. 12); selten findet man dichtere Muster, tiefere Farben und Darstellungen von Jagden, Tierkämpfen oder Genien. Neben den acht vom Prinzen Rupprecht entdeckten Teppichen aus der Kgl. Residenz in München, die alle in diese Kategorie gehören und wegen ihrer vortrefflichen Erhaltung auffielen, seien hier noch die Leihgaben des Kaisers von Oesterreich, des Fürsten Liechtenstein, des Herrn Figdor-Wien und des Bayer. Nationalmuseums hervorgehoben. Das letztere sandte auch einen analogen Teppich in Sticktechnik. Zwei um 1700

wirklich in Polen geknüpfte Wollteppiche (Sammlungen Sarre und Schwarz-Krakau) zeigten einen beträchtlichen Abstand von dieser Gruppe. Selten sind in Persien alte Gebetsteppiche (mit Nischenfeld); auf der Ausstellung waren ihrer nur vier vorhanden, davon zwei aus dem Besitz von Bernheimer, einer von J. Böhler und einer aus dem Oesterreichischen Museum. Unter denjenigen Exemplaren, die keiner der oben besprochenen Arten angehören, sei nur auf einen grossen Teppich aus den Spanish Art Galleries in London, im Heratstil, aber mit weisser Borte, und auf einen von quadratischer Form, ähnlich den sog. Polenteppichen, aber in Wolle und ohne Metallfäden (Sammlung Hainauer-Berlin) aufmerksam gemacht.

In der Weberei war seit der Sassanidenzeit und ihren Nachklängen offenbar eine Stockung eingetreten, denn auch hier setzt erst um 1500 eine neue Epoche ein, die bis gegen Mitte des 18. Jahrh. anhält. Ihre Erzeugnisse verteilen sich nach der Technik auf Seidenstoffe, Sammte, Brokate und Sammtbrokate; außerdem unterscheidet man, indem man sich an das Muster hält, figürliche und ornamentale Gewebe. Sie sind, wie alle orientalischen Prunkstoffe, häufig in der Form von Meßgewändern, zumal für den orthodoxen Ritus, auf uns gekommen. Die Darstellungen, die sich, textilen Notwendigkeiten entsprechend, schematisch wiederholen, aber vermöge geschickter Variierung im Kolorit keineswegs ermüden, sind entweder dem täglichen Leben entnommen oder geben beliebte Szenen aus persischen Dichtern wieder. Weberinschriften sind nicht selten. Einige der besten Arbeiten gehörten den berühmten Sammlern Stschukin-Moskau und Kelekian-Paris. Als der älteste der ausgestellten Figurenstoffe dürfte ein Sammtbrokat mit Genien, Vögeln etc. aus dem Prager Kunstgewerbemuseum, als der künstlerisch hervorragendste ein Leibrock aus der Moskauer Rüstkammer anzusehen sein; daneben erwähnen wir die Sammlungen Figdor, Sarre und Roden (s. Abb. 13). Aus dem Kreml kam ferner eine Brokatdecke mit eingewebten Markuslöwen, offenbar in der Zeit des Schah Abbas als Geschenk für die Republik Venedig gearbeitet. Auch an alten Stickereien fehlte es nicht. Hier wäre vor allem ein Kragen mit Genien in Gold und Silber auf grünem Grunde, ebenfalls aus der Rüstkammer des Zaren, und ein Seidenrock mit thronenden und stehenden Gestalten, bunt auf schwarz, aus dem Oesterr. Museum für Kunst und Industrie, hervorzuheben.

Mit dem Erlöschen der Safawidendynastie, um die Mitte des 18. Jahrh., geht das ganze persische Kunsthandwerk einem schnellen Verfall entgegen, die künstlerische Phantasie ist erschöpft und die solide Technik weicht den Bazarbedürfnissen, zumal seit sich das leider häufig von den Fürsten geförderte Eindringen europäischer Elemente immer verhängnisvoller geltend macht. Die Teppichindustrie wurde zwar allmählich einer der Haupterwerbszweige der Bevölkerung, hat aber trotz dem lebhaften Interesse, das man ihr bei uns noch heute entgegenbringt, nicht die geringsten Aussichten, jemals wieder Schöpfungen von bleibendem Werte hervorzubringen.

Das mohammedanische Kunstgewerbe in Indien kann uns hier nur soweit interessieren, als es mit Persien zusammenhängt; was aus heimischen Traditionen

hervorgewachsen ist, gehört einem anderen Kulturkreise an. Iranische Einflüsse zeigen sich vor allem in der Miniaturmalerei, die von den durch die Safawiden vertriebenen und nun als Mogulkaiser in Hindustan zu neuer Macht gelangten Timuriden eingeführt und in hohem Maße protegiert wurde. Sie wurde hier zur ausgesprochenen Hofkunst, und die Schilderung der Fürsten, ihrer Taten, ihrer Umgebung bildeten ihre vornehmste Aufgabe. Hauptsächlich die Landschaft und das Porträt fanden hier eine von feinem dekorativen Empfinden getragene originelle Bearbeitung, und eine eigene, weihevolle Stimmung verleiht diesen Blättern einen Reiz, den die persischen Miniaturen nicht haben. Die Arbeiten wurden, besonders seit dem 18. Jahrhundert, von Kunstliebhabern auf Kartons geklebt, die ringsum eine in der Regel schablonenhafte, aber nicht immer geschmacklose Ausmalung erfuhren, und so in Albums vereinigt, deren Inhalt oft an Mannigfaltigkeit nichts zu wünschen übrig läßt. Vier solcher Bände aus dem Museum für Völkerkunde in Berlin waren wohl das beste, was die Ausstellung in dieser Hinsicht bot (s. Abb. 14). Einige seltene Blätter aus der Zeit des Kaisers Akbar (1556—1605) bot die Sammlung Schulz, unter denen des 17. und 18. Jahrh. wären außerdem besonders die Sammlungen Martin und Read-London zu nennen. Einige Beispiele zeigten deutlich den schon im 17. Jahrh. sporadisch auftretenden Einfluß der europäischen Malerei, der dann seit der englischen Okkupation der weiteren Entwicklung ein Ziel gesetzt hat. Unbedeutend sind die Lackeinbände Indiens.

Abb. 13. Figuraler Seidenstoff. Persien, um 1600. Stschukin, Moskau.
(Phot. F. Bruckmann A.-G. München.)

Die Textilkunst, die in München leider nur mit wenigen Proben, und zwar nur Sammten, aufwartete, war noch im 17. Jahrh. in starker Abhängigkeit von Persien, ebenso die Knüpferei, die dagegen eine durchaus erfreuliche Vertretung gefunden hatte. Man unterscheidet die indischen Teppiche, trotz der Verwandtschaft der Motive, verhältnismässig leicht von den persischen schon an dem Durchbrechen der Symmetrie. Auch das Kolorit ist abweichend, u. a. kommen in der Regel zwei Nuancen Rot vor. Das Material ist meist Wolle,

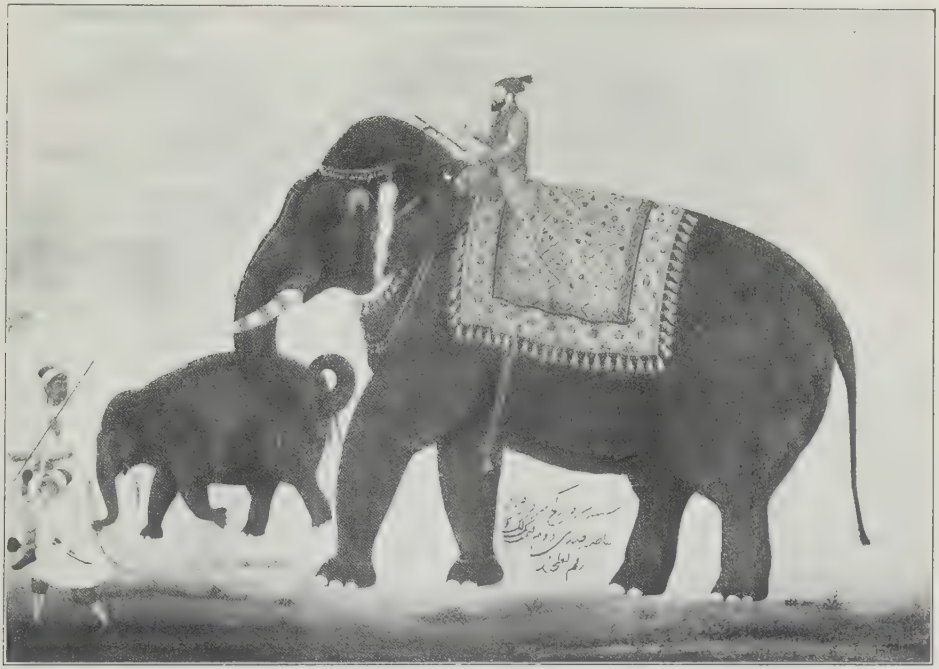


Abb. 14. Miniatur aus einem Sammelband. Indien, um 1700. Museum für Völkerkunde, Berlin. (Phot. F. Bruckmann A.-G. München.)

selten Seide auf wollener Kette oder reine Seide. Ein Baumteppich mit Kranichen, Pfauen, Fasanen etc. (um 1600) und ein Gebetsteppich mit großer, prächtiger Blumenstaude (um 1650), beide aus dem Oesterr. Museum, gehören zu den besten Leistungen aus dieser Gruppe, aus der wir noch das Fragment eines Elefantenteppichs (Slg. Sarre, s. Abb. 15) und zwei andere Fragmente mit phantastischen Tierbildungen hervorheben, die aber beide von einem und demselben Stück herrühren (Sammlungen Roden und Jeuniette). Kleine Ziergeräte aus Jade und Jadeit (Sammlung Harding-London) waren in dem Schmuckraume ausgestellt.

Nächst Persien hat wohl Aegypten im islamischen Orient die wichtigste Rolle gespielt. Auch hier bestand eine uralte Kultur, und wie dort die sassani-

dische, so fanden die Eroberer hier die koptische Kunst vor, die nun der Ausgangspunkt ihrer eigenen Techniken wurde. In München war diese ungleich bekanntere und einseitigere Vorstufe nur schwach betont; man sah einige jener üblichen, tapisserieartig in Wolle auf Leinengrund gearbeiteten Gewandstücke, wie sie in ägyptischen Gräbern dieser Periode allgemein vorkommen, ferner ein paar charakteristische Arbeiten aus Holz, Stein und Glas.

Als mit dem Sturz der Omayaden (750) der Schwerpunkt des Kalifats von Damaskus nach Baghdad verlegt wurde, stieg sofort die Bedeutung Aegyptens für den Islam, und schon die erste einheimische Dynastie, die der Tuluniden, ent-

Abb. 15. Teppichfragment. Indien, 17. Jahrh. Sarre, Berlin. (Phot. F. Bruckmann A.-G. München.)

faltete in ihrer Hauptstadt Fostat eine rege Kunsttätigkeit. Von dem wenigen, was aus dieser frühen Epoche erhalten ist, kam fast nichts zur Ausstellung, es sei denn ein grünes Glasgewicht mit eingepreßter Inschrift und der Datierung 737 (aus der Sammlung Fouquet-Kairo), ein Stück von einem Holzfries mit Inschrift (Sammlung Martin), und das berühmte große kufische Koranfragment aus der Herzogl. Bibliothek in Gotha, das wegen der Verwandtschaft seiner geometrischen Ornamentik mit koptischen Handschriften vermutlich hierher zu setzen ist. Erst was unter den Fatimiden (909—1171) entstand, lernen wir an genügenden Beispielen kennen. Gobelinartige Gewebe in bunter Seide mit Rautengliederung, Schriftzügen, stilisierten Pflanzen, Vögeln u. dgl. (Rijksmuseum, Kelekian und Bacri-Paris) beweisen die Anwendung einer alten Technik auf die neuen Erfor-

dernisse, eine Elfenbeinbüchse mit Kreispunktornamentik (St. Gereon, Köln), eine in reichen Arabesken geschnitzte Reliefplatte von Holz (Sammlung Herz-Bey, Kairo) und ein spätkufisches Schriftblatt der Sammlung Martin dürften gleichfalls hier zu betrachten sein. Ueberraschende Enthüllungen über die damalige Keramik haben uns die in den Schutthügeln von Fostat und an anderen Stellen gefundenen Scherben glasierter, teils mit Lüster von verschiedenen Tönen, teils farbig bemalten Fayencen gebracht, deren Dekor oft nahelegt, enge Beziehungen zu Syrien, Mesopotamien und Persien anzunehmen, bei denen Aegypten der gebende Teil gewesen sein möchte. (Sammlungen Fouquet und Martin). Auch drei guterhaltene ganze Lüstergefäße waren ausgestellt: die berühmte Vase von Dr. Fouquet mit Ornamentborten und Fischen in grünlichem Goldton, eine Schale der Sammlung Côte-Lyon (Baum mit Vögeln) und eine andere von Kelekian in gelbleuchtendem starken Lüster mit der Darstellung eines bärtigen Mannes, der eine Lampe hält.

Abb. 16. Kristallkanne. Aegypten, 11. 12. Jahrh. Kunsthistor. Hofmuseum, Wien. (Phot. F. Bruckmann A.-G. München.)

Die geschliffenen und geschnittenen Gläser, größtenteils aus der Sammlung Martin, waren meist kleinen Formats. Sehr beachtenswert waren zwei sogen. Hedwigsgläser (Rijksmuseum-Amsterdam und German. Museum, Nürnberg) in Becherform, mit geschnittenen Verzierungen (Tiersymbole). Großes Interesse erregte die Serie der Arbeiten aus Bergkristall, die schon im Mittelalter einen Weltruf genossen. Sie sind weder vor noch nach der Fatimidenzeit in Aegypten nachzuweisen, müssen also damals eine charakteristische Kunstindustrie gebildet haben; sie gelangten vielfach in christliche Klöster und fürstliche Schatzkammern. Wir zählen nur die wichtigsten auf: die große zweihenkelige Kristallkanne aus dem Brautschatz der Gemahlin Kaiser Leopold I., jetzt im Kunsthistor. Hofmuseum in Wien (s. Abb. 16), den Löwen-

Abb. 17. Große Bronzekanne, tauschiert. Aegypten, 13. Jahrh. Museo Nazionale, Florenz.
(Phot. F. Bruckmann A.-G. München.)

kopf aus Karlsruhe, die sog. „Lampe der hl. Kunigunde“ aus dem Bamberger Domschatz, den Mondsichelkristall (als Ostensorium montiert) aus dem German. Museum in Nürnberg, die einhenklige Kanne von Stora-Paris und einige kleinere Stücke. An Metallarbeiten fielen vor allem einige Werke der in jener Zeit hochstehenden Tierplastik auf, so der große Bronzehirsch mit gravierter Ornamentik aus dem Bayer. Nationalmuseum, das Löwenaquamanile mit der Signatur Abdallah aus Kassel, und ein kleiner Hirsch der Sammlung Martin. Tauschiert hat man wohl damals auch schon; sichere Zeugnisse davon sind uns aber nicht erhalten.

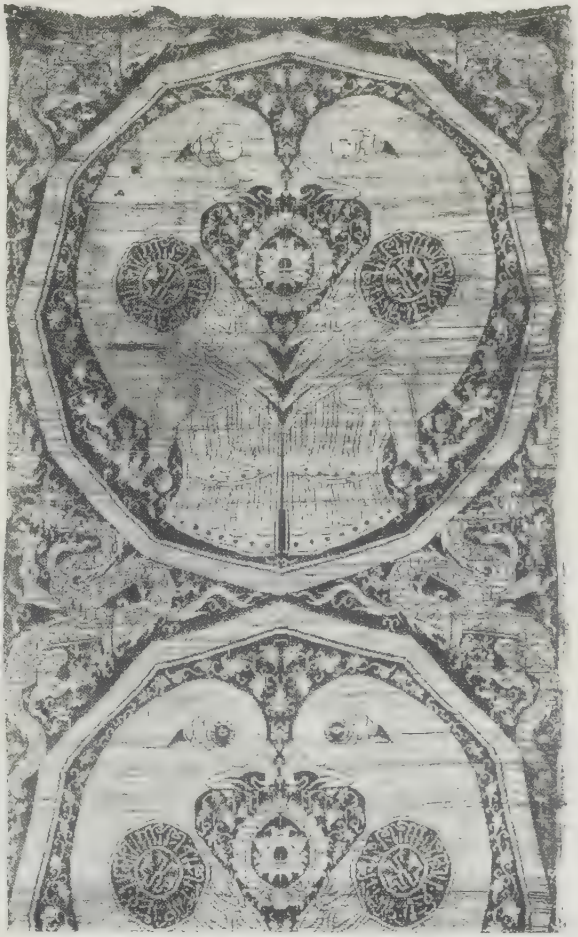


Abb. 18. Goldbrokat, für den Mamluken Naçr ed-din um 1300 in China gearbeitet. Marienkirche, Danzig. (Phot. F. Bruckmann A.-G. München.)

Die kurze Periode der Ejubiden verwischt sich, wenigstens für unser Thema, mit der folgenden, in der unter der mächtigen Förderung der Mamluken-Sultane (1252 bis 1517) Kairo seinen größten Glanz entfaltete. Es bildete damals einen sehr persönlichen Kunststil aus, dessen charakteristische Formen auf allen Gebieten durchdrangen. Die Zierfläche wurde, unter Ausscheidung alles Figürlichen, entweder mit einem strahlenförmigen, geometrischen Muster überzogen, dessen Felder man meist mit Arabeskenmotiven füllte, oder man verwandte als einzigen Schmuck Inschriften auf Rankengrund in dem grossen, nur für jene Zeit typischen sogen. Tumar-Duktus, unterbrochen von Medaillons mit Mamlukenwappen oder mit Füllungen von Blatt- und Blütenmotiven; bisweilen kommen an einem Gegenstand auch beide Formen des Dekors vor. Die erste Gattung findet sich allgemein bei Bucheinbänden, wo sie meist in Blindpressung ausgeführt wurde (Sammlungen Martin, Moritz-Kairo, Frhr. v. Oppenheim, Schnütgen-Köln) und bei

Holzschnitzereien in Kassettentechnik, unter denen wir eine Anzahl prächtiger Füllungen von einer Kanzel der Moschee Ibn Tulun, aus dem 13. Jahrhundert (Oesterr. Museum f. Kunst und Industrie), eine ähnliche kleinere Serie (Stora-Paris) und eine Tür der Sammlung Schütz-Paris hervorheben. Spätere ägyptische Holzarbeiten waren in beträchtlicher Zahl in einzelnen Räumen der Ausstellung dekorativ eingemauert. In der Ausschmückung von Buchtiteln, Kapitelköpfen etc. — es handelt sich fast immer um Koranabschriften — trat neben das rein kalligraphische Motiv als vornehmstes Element die Arabeske, die hier sehr elegante Formen erreichte (Zierblätter der Sammlung Martin); bisweilen wurden die Vorsatzseiten auch mit einem delikaten Liniennetz übersponnen und hauptsächlich in Blau und Gold ausgemalt (Koran der Sammlung Moritz). Die Keramik ist gröber, als die der vorhergehenden Periode; die Glasur und die Bemalung sind vornehmlich in schwarz, gelb, braun, grün gehalten; neben der Schrift werden häufig Wappen verwendet (Sammlungen Martin und Fouquet).

Abb. 19. Elfenbeinkasten, geschnitzt. Syrien (?) 11.—12. Jahrh. Kaiser Friedrich-Museum, Berlin. (Phot. F. Bruckmann A.-G. München.)

Die Tauschierkunst kam vorübergehend unter den Einfluß von Mossul, von wo die ersten Mamluken Künstler herbeizogen, entwickelte sich aber dann ganz selbständig und streifte alle Tier- und Menschendarstellungen gänzlich ab. Wir wollen hier nur einer großen Prachtkanne aus der Sammlung Carrand-Florenz, (13. Jahrhundert, s. Abb. 17), eines in seiner Art sehr seltenen Korankastens aus dem Kaiser Friedrich-Museums (14. Jahrhundert) und des in Gold und Silber überreich tauschierten, beispiellos gut erhaltenen Beckens des Sultans Kaït Bey (1468—1495) aus der Konstantinopler Schatzkammer gedenken. Wir übergehen die übrigen Bronzen und nennen unter den Waffen drei Streitbeile, von denen eins mit durchbrochener Inschrift dem Sohn des Kaït Bey, Mohammed († 1499), gehörte (Kunsthistor. Hofmuseum, Wien); die beiden anderen, aus dem Histor. Museum in Dresden, zeigen goldtauschierte Ornamentik im Blatt und am Stil. Ein Krummsäbel aus dem Zarenschatz, laut Inschrift von einem Aegypter Abdallah Qasim geschmiedet und einst im Besitz des Bojaren Theodor Mstislawsky, ein imposantes Stück von einfacher Ausstattung, scheint eine Kairenser Arbeit des 16. Jahrhunderts zu sein.

Schnitzarbeiten in Bein und Elfenbein kommen mehrfach in der Form von Pulverhörnern, Stempeln, Schriftplatten u. dgl. vor (Sammlungen Martin und Delort de Gléon), dagegen sind die Textil- und die Glasindustrie in dieser Epoche so gut wie ganz erloschen. Was davon in Kairo benötigt wurde, lieferten die Werkstätten des mit diesem politisch und kommerziell eng verbundenen

Damaskus, von dem weiter unten die Rede sein wird. Ein interessanter Brokat aus der Danziger Marienkirche, mit Inschriften auf einen Mamlukenfürsten, scheint nach Stil und Technik chinesischen Ursprungs zu sein (s. Abb. 18). Die Teppichknüpferei endlich ist allem Anscheine nach nie in Aegypten heimisch geworden. Mit der Okkupation durch die Osmanen gelangte Aegypten unter türkischen Einfluß und verlor fortan seine Bedeutung in der mohammedanischen Kunst.

Auch in Syrien, das in seinen Kulturäusserungen von allen islamischen Ländern sicher das rätselhafteste ist, fanden die Araber, welche hier ihr erstes Kalifat errichteten, eine große Kunsttätigkeit vor, die im Gegensatz zu der der Kopten und Sassaniden einen rein hellenistischen Charakter trug. Die Fassade von Mschatta hat uns gelehrt, welche Bedeutung wir der hier sich auslebenden Antike für die Bildung der Ornamentenwelt des Islam zuzumessen haben, und die Fresken des Badeschlosses Kuçair Amra, deren Originalaufnahmen von Mielich — trotz der längst vorliegenden großen Publikation der Wiener Akademie — in München lebhaftes Interesse erweckten, sind vielleicht der schlagendste Beweis, wie lange hier das Altertum nachwirken konnte. Aus der Omayadenzeit selbst besitzen wir keine kunstgewerblichen Arbeiten; womöglich sind aber die schönen kufischen Zierblätter der Sammlung Martin, an denen schon die gerade für Syrien so typischen Ketten-, Flecht- und Schlingmuster auftreten, eher hier als in Aegypten oder im Irak entstanden. Was später die Buchkunst hier hervorgebracht hat, verwischt sich völlig mit den Erzeugnissen anderer Länder, und auch der Versuch, unter dem reichen Material an Einbänden von ungewisser Provenienz die eine oder andere Gruppe, etwa die ausgezeichneten Stücke der Sammlung Martin, die aussen dichte Blindpressung und schwache Vergoldung, innen zarte aus dem Leder geschnittene Arabesken aufweisen, für Syrien abzusondern, muß als sehr gewagt erscheinen.

So berühmt die Damaszener Klingen von jeher waren, können wir doch keine Waffen mit Bestimmtheit auf diesen Fabrikort zurückführen. Ferner schwanken wir noch immer, ob wir die Heimat der einst so gesuchten Oliphante und anderer geschnitzter Elfenbeinarbeiten des 10.—12. Jahrhunderts hier oder in Mesopotamien zu suchen haben; die Ausstellung bot davon einige ausgezeichnete Beispiele, darunter das berühmte Horn aus dem Kunsthistor. Hofmuseum in Wien, das Albert III. von Habsburg († 1199) mit Reliquien gefüllt dem Kloster Muri geschenkt hatte, einen Kasten mit Darstellungen kämpfender Tiere (s. Abb. 19) und zwei weitere Oliphante aus dem Kaiser Friedrich-Museum. Neuerdings ist die Vermutung ausgesprochen worden,[1]) daß auch die bemalten Elfenbeinarbeiten, die man bisher allgemein auf Sizilien zurückführte, syrischen Ursprungs seien, es besteht aber angesichts des von den etwa gleichzeitigen, geschnitzten, völlig abweichenden Dekors vorläufig wenig Aussicht, daß diese Hypothese durchdringt. Aus dieser Gruppe, die wir der Einfachheit halber gleich hier einfügen und deren ikonographischer Inhalt neben ornamentalen Medaillons

[1]) Vgl. E. Diez, Bemalte Elfenbeinkästchen der islam. Kunst. I. (Jahrb. der preuß. Kunstsammlungen 1910.)

Reiter, thronende und musizierende Figuren, bisweilen auch christliche Darstellungen, ferner Pfauen, Hunde und anderes Getier umfaßt, müssen wir vier Kästen erwähnen: aus dem Würzburger Domschatz (s. Abb. 20), aus den Spanish Art Galleries in London, aus der Sammlung Carrand im Museo Nazionale zu Florenz und aus dem Berliner Kaiser Friedrich-Museum, ferner einige Pyxiden aus verschiedenem Besitz. Die Verzierung ist meist nur in Gold und Braun ausgeführt.

Bezüglich der Keramik sind wir, wie schon oben angedeutet, noch im unklaren, ob nicht unter dem Namen der Rakkaware ein gut Teil syrischer Fayencen mitgeht; mit Gewißheit können wir das von den kostbaren, dunkelblau glasierten und in senkrechten oder schrägen Rippen mit grünem Lüster bemalten Stücken des 13. Jahr-

Abb. 20. Elfenbeinkasten, bemalt (Detail). Sizilien oder Syrien (?), 11.—12. Jahrh. Domschatz, Würzburg. (Phot. F. Bruckmann A.-G. München.)

hunderts behaupten, die vornehmlich in der bekannten Albarelloform auf uns gekommen sind. Die Ausstellung besaß ihrer drei (aus dem Kunstgewerbemuseum und von Rosenbaum in Frankfurt a. M., sowie von Stora-Paris), zu denen noch eine ebenso ausgestattete Schüssel der Sammlung Imbert-Rom hinzukam. Der Albarello Canessa-Paris, der drei sitzende Hasen zwischen Ranken in Schwarz und Blau auf weißem Grunde zeigt, gehört vermutlich ebenfalls hierher.

Die Textilkunst Syriens beruht wahrscheinlich auf hellenistischer Basis und hat sich aus dieser allmählich bis zu der Vollendung entwickelt, die in den Mamlukenbrokaten des 13.—14. Jahrh. zum Ausdruck gelangt. Sie sind in verschiedenfarbigen Streifen, abwechselnd mit Inschriften und mit Rosetten- und Palmettenmustern, gewebt und waren im Abendlande sehr begehrt. Drei Meßgewänder aus der Marienkirche in Danzig konnten zu ihren besten Leistungen gerechnet werden.

Noch lebhafter gestaltete sich in derselben Zeit die Glasindustrie, die ebenfalls auf alten Traditionen fußte, aber erst durch die Technik der Emaillierung und Vergoldung, wie sie in Damaskus und Aleppo gepflegt wurde, ihren Weltruhm erlangte. Durch das ganze 14. Jahrh. lieferten diese Werkstätten dem luxusbedürftigen Kairo für seine Moscheen jene Prachtlampen mit großer Lobinschrift auf den regierenden Sultan, von denen das dortige Arabische Museum die reichaltigste Kollektion besitzt; in München waren wertvolle Stücke aus den Sammlungen Sarre (s. Abb. 21), v. Kaufmann-Berlin, Graf Pourtalès-St. Petersburg und aus dem Naturhistor. Museum in Wien vereinigt. Je früher diese Arbeiten sind, desto besser ist die Glasmasse und desto sparsamer und diskreter sind die emaillierten Partien gehalten, während sie später dick und in grellen Farben das ganze Gefäß überziehen. Zwei früher als Reliquiare benützte Stücke aus St. Stephan in Wien, eine sog. Pilgerflasche, und eine hohe Henkelflasche, bekannt durch die Publikation von Schmoranz, beide noch aus dem 13. Jahrh., galten als einer der Glanzpunkte der Ausstellung. Die bauchige Flasche des Grafen Pourtalès, mit einem anmutigen Reiterfries, der Pokal des Bayer. Nationalmuseums, mit Musikanten, und die große Henkelvase der Sammlung Sarre bilden eine frühe Gruppe für sich. Dagegen reicht der elegante Sarresche Pokal vermutlich schon ins 14. Jahrh. hinein, und der kleine Becher aus Kassel dürfte trotz der guten Ausführung bereits in die Zeit des Sultans Barkuk (1382—1398) fallen, mit dessen Ampeln er technisch eng zusammenhängt. Ebenso wäre die eigentümlicherweise auf der Innenseite ausgemalte Martinsche Schale anzusetzen, wenn hier nicht vorerst Zweifel an ihrer Echtheit überhaupt zu beseitigen wären. Es ist begreiflich, daß

Abb 21. Glaslampe, emailliert und vergoldet. Syrien, 14. Jahrh. Sarre, Berlin. (Phot. F. Bruckmann A.-G. München.)

angesichts der hohen Preise, die von syrischen Glasgefäßen auf dem Kunstmarkt erreicht werden, Fälschungsversuche schon verhältnismäßig früh, und meist nicht ohne Erfolg, gemacht wurden. Wir können ihrer schon eine stattliche Reihe nachweisen.

Das Problem der Metallkunst Syriens setzt uns wiederum in große Verlegenheit.[1]) Die Ausstellung besaß ein unzweideutiges Dokument über den Einfluß der Schule von Mossul auf diese Gegend in einer zehnkantigen Kanne der Sammlung Delort de Gléon, mit Tierfiguren, Inschriften etc., die laut Inschrift vom Jahre 1260 von „Hussein ibn Mohammed aus Mossul in Damaskus" verfertigt wurde (s. Abb. 22). Dieselbe Technik, noch reicher und prunkvoller, zeigt das große Bronzebecken des Herzogs von Arenberg mit Darstellungen von Poloreitern und christlichen Figuren, sowie einer Inschrift auf einen Sultan von Damaskus aus der Mitte des 13. Jahrh. Auch die dickbauchige Bronzekanne der Sammlung Koechlin-Paris, mit Silber- und Kupfertauschierung, könnte um dieselbe Zeit in Syrien (vielleicht in Aleppo?) gearbeitet sein. Vielleicht gehört ferner der große Leuchter der Sammlung Lamm (früher Martin), mit eigentümlichen, von Figurenmedaillons unterbrochenen großen Buchstaben, die oben in Menschenköpfe auslaufen, in diese Gruppe, und ebenso dürfen wir bezüglich mehrerer Schreibzeuge (Samm-

Abb. 22. Bronzekanne im Mossulstil. Syrien (Damaskus), datiert 261. Baronin Delost de Gléon, Paris. (Phot. F. Bruckmann A.-G. München.)

[1]) Im Katalog der Ausstellung habe ich bei der Bearbeitung der Metalle den Versuch gemacht, eine syrische Gruppe auszusondern, bin aber schon jetzt überzeugt, daß die dort vorgenommene Scheidung — auch bezüglich der anderen Schulen — vielfach nicht zutreffend ist. Die Frage ist noch immer unentschieden.

lungen Migeon, Koechlin, Kann-Paris), Kästchen und Büchsen diese Vermutung aussprechen. Einige Schüsseln und Schalen, die offenbar auf dieselben Ateliers zurückgehen, zeigen innen am Boden ein charakteristiches Fischmuster (Sammlungen Carrand-Florenz, Demotte, Garnier, Guérin-Paris); es findet sich ebenfalls bei einem Becken aus dem Rijksmuseum in Amsterdam, mit arabischer und lateinischer (gotischer) Inschrift, nach der Ansicht von M. van Berchem eine kyprische Arbeit. Im 15. und 16. Jahrh. siedelten viele Metallarbeiter nach Venedig

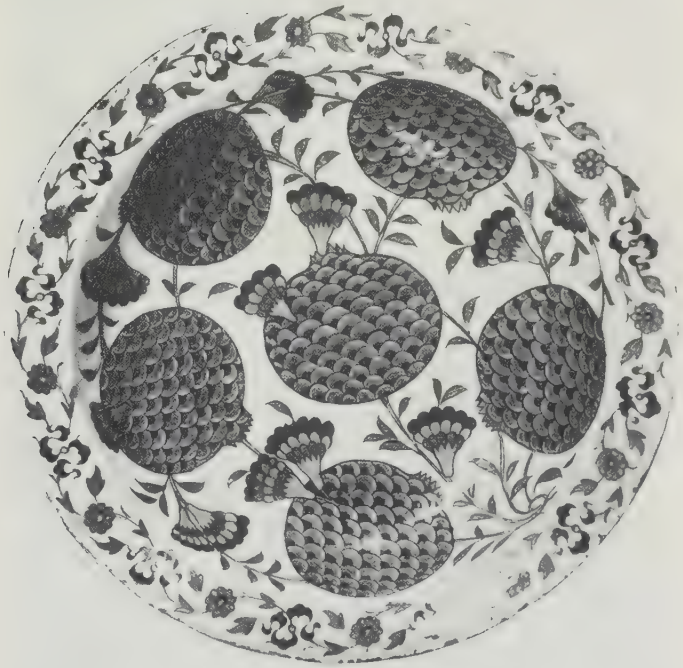


Abb. 23. Sog. Damaskusteller. Syrien oder Kleinasien, 16. Jahrh. Frhr. v. Haniel, London.
(Phot. F. Bruckmann A.-G. München.)

über und führten dort die Tauschierkunst „alla damaschina“ ein; die Ausstellung wies auch davon charakteristische Beispiele auf.

Während Syrien im früheren Mittelalter eng mit Mesopotamien, während der Mamelukenzeit mit Agypten verbunden war, trat es unter der Herrschaft der Osmanen in intime Beziehungen zu Kleinasien. Zwei Gattungen von Kunsterzeugnissen des 16.—17. Jahrh. werden denn auch bald in den syrischen, bald in den türkischen Kulturkreis einbezogen: die sog. Damaskusfayencen und die sog. Damaskusteppiche. Die ersteren, eigentlich Halbfayencen wie die persischen Arbeiten dieser Zeit, tragen einen Dekor von naturalistischen oder stilisierten Pflanzen (Nelken, Tulpen, Hyazinthen, Palmetten, Zypressen, Weinlaubranken u. dgl.), fast nur in grünen und blauen Tönen (einschließlich Violett und Mangan), ohne Rot. Sie kommen sowohl als Gefäß- wie als Fliesenkeramik vor, und der Umstand, daß sie sich

Abb. 24. Holztür, geschnitzt. Kleinasien, 13. Jahrh. Ottomanisches Museum, Konstantinopel.
(Phot. F. Bruckmann A.-G. München.)

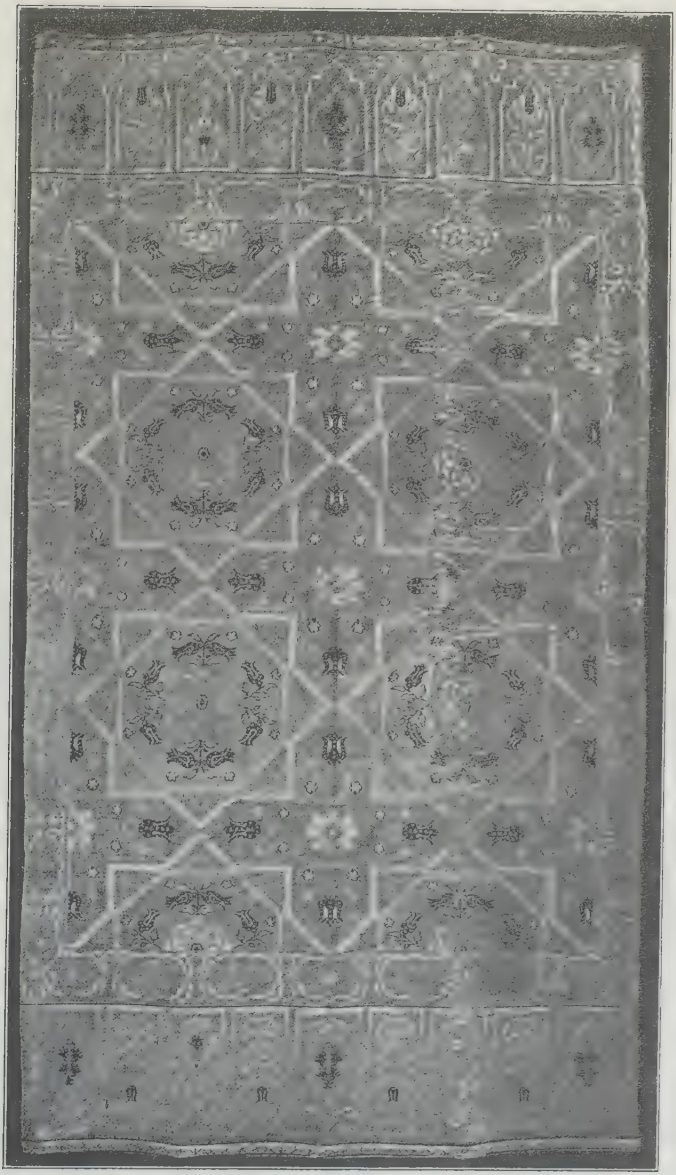


Abb. 25. Brokatdecke, sog. Skutaridecke. Türkei, 17. Jahrh. Roden, Frankfurt a. M.
(Phot. F. Bruckmann A.-G. München.)

Abb. 26. Eisenhelm, tauschiert. Türkei, 16. Jahrh. Kaiserl. Rüstkammer, Moskau.
(Phot. F. Bruckmann A.-G. München.)

in der letztgenannten Art häufig in Moscheen zu Damaskus finden, gab für ihre Attribution den Ausschlag. Sie sind aber in jeder Hinsicht mit der weiter unten zu erwähnenden sog. Rhodosware so verwandt, daß man immer wieder versucht ist, sie wie diese als kleinasiatische Erzeugnisse zu betrachten. In der Ausstellung waren sie, wenn auch nicht glänzend, so doch mit einigen vortrefflichen Proben (Hamburger Museum, Kelekian, Frhr. v. Haniel, Sassoon-London u. v. a.; s. Abb. 23) vertreten. Die Teppiche, die wir hier im Auge haben, zeigen geometrische Muster und streng stilisierte vegetabilische Fülldetails, vorherrschend in Grün, Rot und Blau. Sie galten früher irrtümlich für maurisch und wurden zuerst von Bode vermutungsweise auf Syrien zurückgeführt. Der Kaiser von Oesterreich lieh der Ausstellung aus dieser Gattung ein in Seide geknüpftes Prunkstück von kaleidoskopartiger Schönheit; bemerkenswert waren auch ein langer Wollteppich aus der Galerie Simonetti-Rom und ein nahezu quadratischer aus dem Kaiser Friedrich-Museum. Neuerdings hat man, zweifellos mit Recht, diese Arbeiten mit anderen, ebenso geknüpften und gefärbten, aber nicht in linearen, sondern ganz in floralen Motiven ausgestatteten in Zusammenhang gebracht, und beide als Produkte einer türkischen Hofmanufaktur angesehen; wo diese bestanden hat, lässt sich allerdings noch nicht feststellen, wahrscheinlich aber nicht in Damaskus. In der letztgenannten Familie sind Gebetsteppiche häufig; solche kamen u. a. vom

Abb. 27. Miniatur aus einer persischen Dichtung. Türkei, 17. Jahrh. Rosenberg, Paris. (Phot. F. Bruckmann A.-G. München.)

Kaiser von Oesterreich, vom Fürsten Liechtensten und vom Berliner Kunstgewerbemuseum.

Die Türkei und ihr Mutterland Kleinasien verdanken ihre Kunstindustrien im wesentlichen den Seldschuken-Sultanen von Konia (1037—1300), die sich, als das Kalifat zu sinken begann, als der wichtigste politische Machtfaktor, aber auch als die ersten Kulturförderer ihrer Zeit erwiesen. Sie zogen fremde Architekten und Handwerker herbei und schmückten ihre Hauptstadt mit jenen imposanten Bauten, die uns durch Sarres Aufnahmen wieder zugänglich geworden sind. Sie

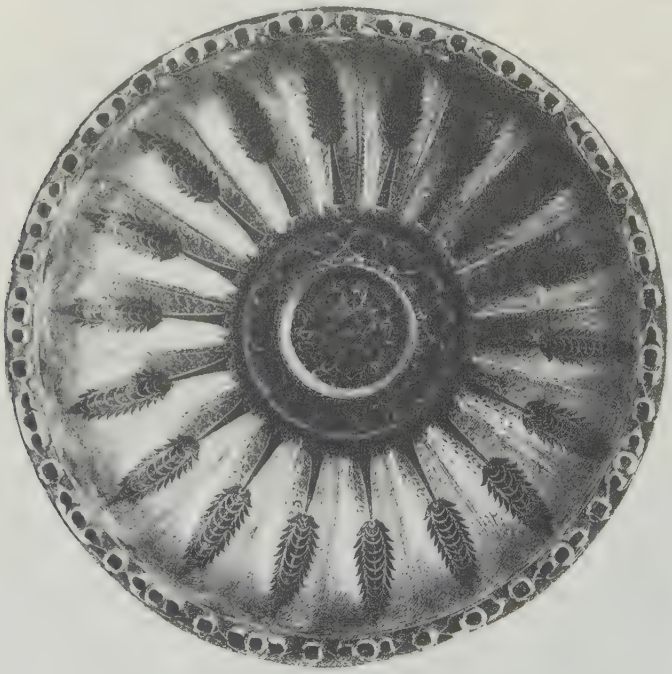


Abb. 28. Waschbecken. Gold mit Edelsteinen (Detail). Türkei, Ende 17. Jahrh. Kaiserl. Rüstkammer, Moskau. (Phot. F. Bruckmann A.-G. München.)

tragen häufig reichen keramischen Schmuck, und auf diesen beschränken sich vorläufig unsere Kenntnisse von der Kunsttöpferei Kleinasiens in jener Zeit. Gläser, Metallarbeiten und Erzeugnisse der Buchkunst fehlen uns bisher völlig. Dagegen kennen wir eine Reihe von Holzschnitzereien, die den besten Leistungen Aegyptens an die Seite gestellt werden dürfen: zwei besonders schöne Türen, die eine aus dem Kaiser Friedrich-Museum, die andere aus dem Ottomanischen Museum (s. Abb. 24), waren auch nach München gelangt. Als seldschukisch möchte man ferner die durchbrochenen Elfenbeinschnitzereien der Sammlung Carrand ansprechen, kleine Platten mit äußerst lebensvollen Darstellungen von Jägern, Tänzerinnen,

Musikanten u. dgl., die eine eigentümliche Verschmelzung ägyptischer und persischer Anregungen zeigen.

Konia besitzt in der Moschee Ala-ed-din auch die ältesten bekannten Teppiche (13. Jahrh.?); sie waren vermutlich im östlichen Kleinasien geknüpft. Eben daher dürften die sogen. armenischen Teppiche stammen, vielfarbig, mit steif stilisierten, nahezu unkenntlichen chinesischen Fabeltieren (Sammlungen Lamm, van Stolk-Haag, Zander-Berlin); nach Dr. Martin sollen sie ebensoweit, bis ins 13. Jahrhundert zurückreichen, was angesichts des dekadenten überladenen Stils dieser Arbeiten gegenüber dem primitiven, anspruchslosen der Koniateppiche unmöglich ist. Sie gehören zweifellos frühestens ins 15., wahrscheinlich ins 16. Jahrhundert. Später (im 17. Jahrh.) wurden in derselben Gegend die persischen Tierteppiche ziemlich ungeschickt nachgeahmt (Kunstgewerbemuseum Köln, Sammlungen Woworsky-Berlin, Kuchakij-Paris, Graf Tolstoy-St. Petersburg). Andere, westlichere Gruppen, bilden die sogen. Vogelteppiche des 17. Jahrhunderts mit rhomboidem Muster auf weißem Grund (Fürst Liechtenstein, Fürst Schwarzenberg, Baron Tucher, Weise und Mathieu-Konstantinopel u. a.), und die Uschak-Teppiche, mit gezackten Medaillons von Stern- oder Rosettenform, in Blau und Rot, mit Gelb oder Grün in der Zeichnung, 16. und. 17. Jahrhundert (Frhr. v. Haniel-London, Karthaus-Berlin, St. Michaelskirche-München, v. Bürkel, A. S. Drey u. a.). Noch eine Reihe anderer alter Typen war auf der Münchener Ausstellung vertreten, aber da wir nicht in der Lage sind, sie genauer zu lokalisieren, so wäre es zwecklos, hier näher darauf einzugehen. Wir heben nur zwei Exemplare aus dem Ottomanischen Museum hervor (das eine aus der Moschee Djerrah-Pascha mit streng stilisierten Blütenranken auf dunkelblauem Grund und gelber Borte, das andere, kleinere, aus dem Mausoleum Selim I., mit farbigen Ranken und Inschriftband) und unter den Gebetsteppichen als zweifellos schönsten, den des Berliner Kaiser Friedrich-Museums, mit dunkelblauem Feld und großem rotgefüllten Wolkenband. Als türkische Teppiche bezeichnet man außer den oben besprochenen der Hofmanufaktur einige andere, die in Farbe und Zeichnung von jenen etwas abweichen, aber den naturalistischen Blumenschmuck und die eher Persien nahestehende Knüpfung mit ihnen gemein haben (Bernheimer, Spanish Art Galleries, Oesterr. Museum u. a.). Die Namen von Produktionsorten, die heute dem Händler geläufig sind, kommen für uns nicht in Frage, da sie sich erst auf die spätere Ware (etwa seit 1750) beziehen, die als stilgemäßes Erzeugnis innerhalb einer Kunstentwicklung nicht mehr gelten kann.

Wie die Teppiche, so sind vermutlich auch die berühmten türkischen Stoffe auf kleinasiatischem Boden entstanden. Brussa galt für das Zentrum der Textilindustrie; es hat aber sicherlich allenthalben bedeutende Webereien gegeben. Unter den Arbeiten, die uns hier interessieren, überwiegen die Brokate und Sammtbrokate, während reine Sammte nicht ganz so häufig sind. Oft liegt die Möglichkeit der Verwechslung mit italienischen Erzeugnissen des 16. und 17. Jahrhunderts, die sich türkische Stoffe zum Vorbild nahmen, sehr nahe. Im Dekor ist die Arabeske selten, häufig zeigt er persische Entlehnungen, sonst beschränkt er sich auf Rauten, Wellenbänder, Kreise, Mondscheiben, Palmetten, Rosetten,

Abb. 29. Sog. Boabdilschwert (Detail). Spanien (Granada), 15. Jahrh. Kgl. Museum, Kassel.
(Phot. F. Bruckmann A.-G. München.)

Granatapfelmuster, Wolkenbänder und verschiedene Blumen. Die Ausstellung war mit solchen Geweben sehr reich versorgt, sie zählte ihrer allein aus dem 16.—17. Jahrhundert ungefähr dreihundert, von denen nahezu zwei Drittel auf die Sammlung Kelekian entfielen. Besonders kostbare Stücke kamen aus dem Museum Stschukin, darunter drei Meßgewänder aus Sammtbrokat, ferner von Bacri-Paris und Raffauf-Horchheim. Sonst verdienen noch ein Pluviale mit sehr großen Tulpen in Gold und Grün und eine prachtvoll broschierte Reitdecke aus der Moskauer Rüstkammer, sowie ein Rock mit grossen Blumen in Gelb auf Weiß, vom Grafen

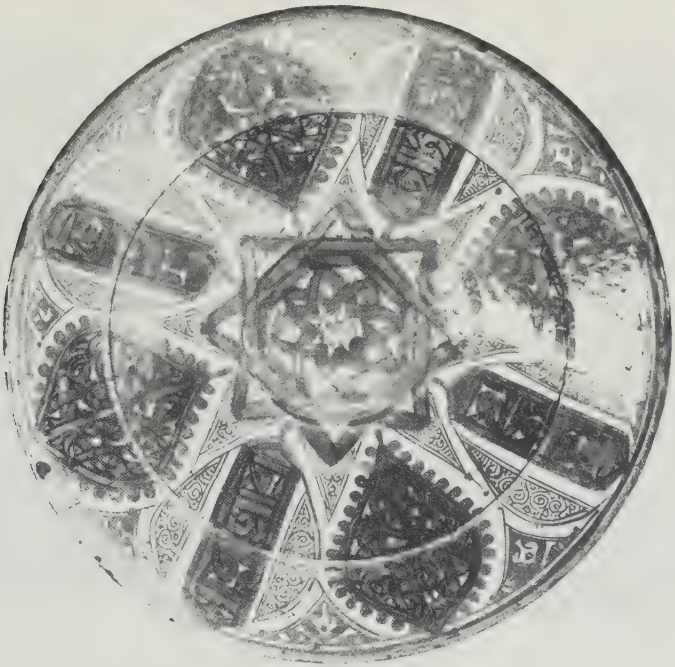


Abb. 30. Lüsterteller mit Blau. Spanien (Valencia), Anfang 15. Jahrh. Beit, London.
(Phot. F. Bruckmann A.-G. München.)

Wilczek, besondere Erwähnung. Die sog. Skutaridecken, Kissenüberzüge mit einfachem Muster und doppelter Borte, waren in großer Zahl vertreten (s. Abb. 25). Eine Anzahl von seidenen Fahnen des 16. bis 17. Jahrhunderts, mit eingewebten Inschriften, darunter die berühmte, von den Türken eroberte „Blutfahne“ des Oesterr. Heeresmuseums, bot mehr historisches als künstlerisches Interesse.

Die Menge der Waffen war aus diesem Gebiet besonders groß, darunter auch viel Pferdezeug und einige Geschütze. Die Techniken sind den persischen verwandt. Wir begnügen uns, einige der beachtenswertesten älteren Arbeiten des 16. Jahrh. aufzuzählen: Zwei Helme aus der Rüstkammer des Zaren, davon einer mit maskenförmigem Visier, der andere (s. Abb. 26) einst dem Khan Kutschum gehörig; Krummsäbel Selim II. von 1586, eine ungarische Sturmhaube und

andere Rüststücke aus dem Berliner Zeughaus; Dolche von 1543 und 1549, eine Armschiene, ein Streitkolben, lederne Bogen- und Pfeilköcher des 16. Jahrh., ein Janitscharenhut und Rüststücke des Korsaren Torghut Reis aus dem Kunsthistorischen Hofmuseum in Wien; Armschienen, zwei Dolche und eine Zischägge aus dem Historischen Museum in Dresden, Dolch und Janitscharenhut aus dem Karlsruher Museum; einige Helme aus dem Waffenmuseum in Konstantinopel, der Ermitage, vom Grafen Wiczek, Prof. Sarre u. a.

Bei den Waffen kommt Konstantinopel selbst als Fabrikort häufig in Frage, und ähnlich ist es in der Buchkunst, die dort im 16. und 17. Jahrh. in hoher Blüte

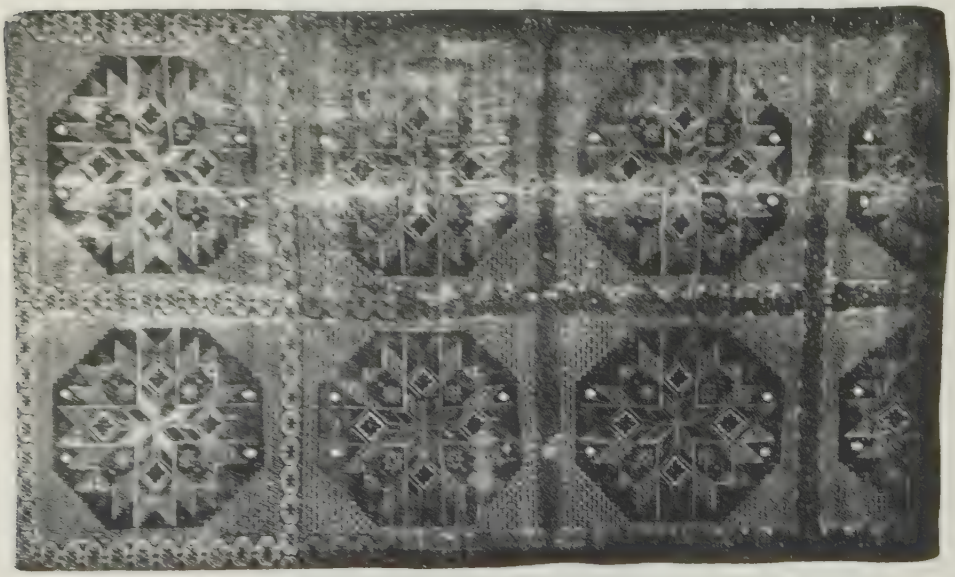


Abb. 31. Knüpfteppich. Marokko, 15.–16. Jahrh. v. Buerkel, München. (Phot. F. Bruckmann A.-G. München.)

stand. Sie zeigt allerdings eine so große Abhängigkeit von Persien — wir wissen, daß von dort, speziell aus Tebriz, viele Illuminatoren nach Stambul übersiedelten — daß es bisweilen sehr schwer ist, die beiden Schulen zu trennen. Noch dem Ende des 15. Jahrh. könnte ein in persischem Arabeskenstil ausgemaltes Traditionswerk der Sammlung Martin angehören. Unter den großen Koranabschriften des 16. Jahrh. fielen fünf Zierblätter der Sammlung Zander, ein Fragment der Sammlung Martin, ein vollständiges Exemplar der Sammlung Jeuniette und ein anderes, 1565 datiertes, vom Kalligraphen Moh. ben Ahmed „von Tebriz", aus dem Hamburger Museum, auf. Die Bildminiatur war bei den Türken, als strengen Sunniten, verpönt, wurde jedoch beim Kopieren persischer Dichtwerke von den Originalen mitübernommen und dabei bisweilen unfreiwillig karikiert, ein Merkmal, das bei fraglichen Zuschreibungen von Nutzen sein kann. Wir nennen von solchen Beispielen nur

drei Blätter eines großen Schahnameh, aus dem Besitz von Dr. von Golubew und ein interessantes Blatt der Sammlung Rosenberg-Paris (s. Abb. 27). Als ein Werk von dokumentarischer Bedeutung lernten wir eine in türkischer Sprache verfasste Biographie Soleiman I. aus der Yildizbibliothek kennen. Der Text ist auf einem buntgesprenkelten Papier mit Tier- und Pflanzenmotiven geschrieben, die Miniaturen schließen sich, obwohl erst gegen 1600 entstanden, oft deutlich an den Timuridenstil des 15. Jahrh. an. Die verschiedenen Einbandtechniken der Türkei waren genügend, wenn auch nicht in glänzenden Beispielen (die interessantesten aus dem Kunstgewerbemuseum in Düsseldorf) vertreten.

Dem 16. und 17. Jahrh. gehört auch die sogen. Rhodoskeramik an, die ihren Namen ebensowenig verdient, wie die sog. Damaskusware, mit der sie, wie wir schon oben hervorhoben, eng verwandt ist. Dekor und Technik sind dieselben, nur im Kolorit zeigt sich insofern ein Unterschied, als hier das plastische Bolusrot typisch auftritt und Blau und Grün nicht so fein nuanciert werden. Diese Fayence, die vornehmlich in der Gestalt von Fliesen, Tellern und Krügen in allen einschlägigen Museen und auch im Kunsthandel häufig ist, war in München fast nur in Durchschnittsqualität, in der Mehrzahl Pariser Privatbesitz, vertreten. Kutahia in Anatolien hat seit dem 16. Jahrh. bis heute eine keramische Industrie entfaltet, von der man aber wirklich bemerkenswerte ältere Stücke nur selten zu sehen bekommt.

Unter den türkischen Kostbarkeiten erwähnen wir ein Waschbecken mit Kanne von massivem Gold, grün emailliert und mit Rubinen, Smaragden und Diamanten reich besetzt. Es wurde in Konstantinopel verfertigt und laut Inschrift im Jahre 1692 von der Mutter Peters d. Gr. ihrem Enkelsohn geschenkt; es befindet sich jetzt in der Moskauer Schatzkammer (s. Abb. 28).

Von allen mohammedanischen Kunstgebieten war Spanien verhältnismäßig am schwächsten vertreten, da eine große Sendung aus Madrider öffentlichem und privatem Besitz, die man erwartete, leider nicht rechtzeitig besorgt werden konnte. Wir können uns aber damit trösten, daß die spanische Regierung selbst eine große Ausstellung maurischer Kunst plant, die, wie verlautet, im Jahre 1913 in Granada stattfinden und alles vereinigen soll, was das Land selbst noch an derartigen Schätzen besitzt.

Aus der Zeit des Kalifats von Córdoba waren nur zwei hervorragende Zeugen aufzutreiben: das Elfenbeinkästchen aus dem Pariser Musée des Arts décoratifs, mit reichem Rankenwerk und der Datierung 967, und das mit Arabesken und kufischen Inschriften gravierte in Palencia gefundene Löwenaquamanile der Frau Stern in Paris, das dort schon 1903 auf der Exposition des Arts musulmans viel bewundert wurde. Aus der Periode der Berberdynastien, der Almoraviden und Almohaden, wurde gar nichts geboten, und auch die Granadiner Kunst des 14. und 15. Jahrhunderts war lange nicht ausreichend besetzt. Immerhin konnte man ein prachtvolles sog. Boabdil-Schwert mit reichem Filigranemail aus dem Kasseler Museum (s. Abb. 29), ein reizendes Berloque in ähnlicher, entsprechend delikaterer Technik, aus den Spanish Art Galleries, ein Stuckfragment und

einige Proben von Fayencemosaik aus der Alhambra begrüßen. Sehr erfreulich war die Lüsterkeramik von Málaga vertreten: man fand die berühmte Sarre'sche Schale, das einzige bisher bekannte, signierte Stück aus dieser Hofmanufaktur, zwei große, allerdings sehr beschädigte Henkelgefäße vom Typus der Alhambra-

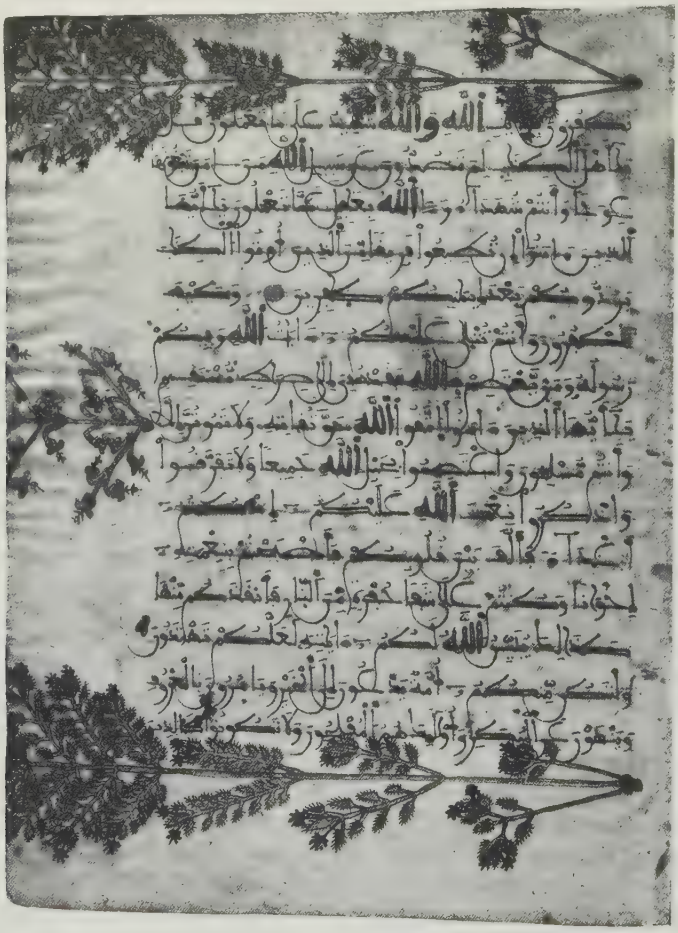


Abb. 32. Zierseite aus einem Koran. Marokko oder Spanien, 15. Jahrh. (?) Martin, Stockkolm. (Phot. F. Bruckmann A.-G. München.)

vase, aber ohne Blau (Heilbronner-Paris und Simonetti-Rom), das Eckstück einer großen Platte, mit der berühmteren der Sammlung Osma verwandt (Stora-Paris) und zwei der bekannten Fußbodenfliesen aus der Alhambra, mit dem Wappen der Könige von Granada, in Lüster und Blau bemalt (Simonetti-Rom und Folkwang-Museum, Hagen). Was sonst an Fayence da war, gehörte schon dem Mudejar-

stil an (d. h. dem mohammedanischen Kunsthandwerk unter christlicher Herrschaft), darunter überwogen die Fliesen des 15. und 16. Jahrhunderts, zum größten Teil Leihgaben des Folkwang-Museums und wegen der Anordnung nach technischen Gesichtspunkten sehr instruktiv. Nicht unbeträchtlich war die Zahl der Lüsterteller und Albarellen von Valencia, darunter schöne Stücke des 15. Jahrhunderts, z. T. mit Blau, aus der belgischen Sammlung van Gelder, sowie von Beit-London, A. S. Drey und Frhr. v. Schacky-München (s. Abb. 30). Eine kuriose frühe Talaverafayence (von der Gattung, die man bis vor kurzem „Puente del Arzobispo“ nannte) sandte das Hohenzollernsche Museum in Sigmaringen, Graf Wilczek eine ebenso kuriose Badewanne, offenbar spätere Arbeit der Fabrik von Triana bei Sevilla mit Verwendung alter Motive und einer (nach einer Münze kopierten?) Inschrift auf Yussuf I. von Granada.

Unter den Stoffen konnte nur ein einziger Anspruch darauf erheben, der Blütezeit der maurischen Textilkunst, dem 13.—14. Jahrhundert zugerechnet zu werden: ein Brokat in diskreten Farben mit kufisierenden Schriftzeichen und geometrischen Rosetten, aus der Sammlung Côte-Lyon. Einige Seiden der Sammlung Bacri in sehr grellem Kolorit, zeigen denselben Stil bereits in der Dekadenz, sind sicherlich in Marokko und kaum vor dem 16. Jahrhundert entstanden. Ebenso spät, aber in Spanien gearbeitet, sind einige weitere Stoffe mit Arabesken, Blumen, Löwen etc., in ausgesprochener Mudejarauffassung (Simonetti-Rom, Bourgeois-Paris). Interessant war eine Serie großer Knüpfteppiche des 16. Jahrhunderts aus den Spanish Art Galleries, vorherrschend in Blau und Gelb und in geometrischer Komposition gehalten, z. T. mit Wappen, mißverstandenen, kufisierenden Borten, und naiven figürlichen Darstellungen. Ihnen reihte sich ein Fragment mit Renaissancemotiven aus dem bayerischen Nationalmuseum und ein gestickter Teppich des Herrn Kevorkian mit lachsfarbenem Grund an. Dagegen ist der in seiner Art seltene maurische Teppich des Herrn von Bürkel, mit eigentümlichem Sternmuster in starken Farben, zweifellos marokkanisches Fabrikat, wohl aus dem 16. Jahrhundert (s. Abb. 31). Die Buchkunst des Westens zeigte sich nur in zwei typischen Koranabschriften: die eine, aus dem Besitz des Frhrn. v. Oppenheim, offenbar im Anschluß an ein älteres (granadiner?) Vorbild im 17. Jahrh. in Marokko entstanden, und die andre, aus der Sammlung Martin, ebendaher oder vielleicht noch aus Spaniens maurischer Epoche (s. Abb. 32).

Wir haben nun alle Kulturgebiete des Islam und die Darstellung ihrer Kunststile auf der Münchener Ausstellung durcheilt. Leider müssen wir es uns versagen, auch die Einflüsse zu verfolgen, die von ihnen auf die europäischen Länder ausgingen, ein Studium, zu dem dort ebenfalls reiche Anregungen geboten waren.

PHILIPP OTTO RUNGE UND KLOPSTOCK

VON HERMANN UHDE-BERNAYS.

Bei den kunstgeschichtlichen Arbeiten der Uebergangszeit vom 18. zum 19. Jahrhundert, die eine hervorragende Persönlichkeit dieser Periode und in exakter Weise die sämtlichen Bedingungen ihres Schaffens zu analysieren bestrebt sind, ist es notwendig, neben der realen kunstkritischen Forschung den Forderungen der Literaturgeschichte und der Geschichte der Aesthetik Gehör zu schenken, noch mehr als dies für andere Epochen der Kunstbetrachtung erforderlich sein mag. Richtet sich erstere auf das Wesentliche, den Gehalt und die Technik der Werke, ihren Zusammenhang unter sich und mit der Kunst der Genossen und Gegner, geben die letzteren für die Anregungen zu der Arbeit, für ihre innerliche Ausgestaltung, weiterhin für die künstlerischen Absichten und Wünsche des einzelnen Künstlers, für seine Abhängigkeit von den allgemeinen kulturellen Verhältnissen die wichtigsten Aufklärungen und Ergänzungen. Ja, gerade zu jener Zeit, als die Literatur an der Spitze des geistigen Lebens in Deutschland stand und es fast ausschießlich beherrschte, werden bestimmende Gesichtspunkte für die unparteiische und erschöpfende Betrachtung eines Künstlers nur gewonnen werden, wenn auf diese Tatsache gebührend Rücksicht genommen wird. Sonst wird das Bild des Ganzen verschoben, und aus der Einseitigkeit heraus entstehen falsche Werturteile: subjektive Resultate entsprechen nicht mehr der historischen Wahrheit.

Im folgenden soll versucht werden, an einem Beispiel, das Literatur- und Kunstgeschichte verbindet, die oben betonte Notwendigkeit deutlich werden zu lassen, der eben in solchem Zusammenhange zwei kürzlich veröffentlichte kunstwissenschaftliche Bücher, das eine überhaupt nicht, das andere nicht vollständig gerecht geworden sind. So beabsichtigen diese Ausführungen im besonderen, hiezu eine bescheidene literarhistorische Ergänzung zu geben*).

I.

Nur eine kurze Spanne Zeit noch trennt uns vom 100. Todestage Philipp Otto Runges. Je mehr wir dem 2. Dezember 1910 uns nähern, um so lichter scheint seine Gestalt vor den Augen einer ihm gegenüber mit verehrungsvoller Dankbarkeit nicht geizenden Nachwelt zu stehen. Im vergangenen Jahre sind zwei größere Betrachtungen, die Runge sich als Thema gewählt haben, einander ge-

*) Diese Arbeit ist bereits im Herbst 1909 abgeschlossen worden, weshalb die Dissertation von Krebs, Philipp Otto Runges Entwicklung unter dem Einfluß L. Tiecks, Heidelberg 1910, nicht einbezogen werden konnte.

folgt[1]). Für ihre Verfasser wie für deren Vorgänger, Lichtwark und Muther, bedeutet Runges Auftreten reformatorische Umformung der bisherigen Anschauungen über die Aufgaben der bildenden Kunst. Der Frühverstorbene erhebt sich zu einer selbständigen Größe, trägt Eigenschaften in sich, die allein Meistern die weihevolle Kraft unsterblichen Fortwirkens zu entziehen vermögen. So hat A. Aubert Runge erschaut, so W. Roch aus Runges hinterlassenen Schriften seine Vorstellung von Runges Wesen gebildet. Wer nun bei der Betrachtung des Lebens und der Umgebung von Runge, das Auge achtsam gerichtet auf die Wandlung der ästhetischen Ansichten, langsam dem Gebiet der deutschen Literaturgeschichte sich zuwendet, wird bei diesen eben genannten Arbeiten von Aubert und Roch, doppelt fühlbar bei letzterem, eine Lücke wahrnehmen, die mit weitem Spalt aufgähnt. Ein Faktor musste berücksichtigt werden, der für die Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert mit einer fast aufdringlichen Wichtigkeit in Betracht kommt, soweit wir die Strömungen des literarischen und des künstlerischen, jenem aufs engste vereinten Lebens historisch zu fassen gewillt sind. Eine bestimmende Tatsache, deren autokratische Macht selbst durch ein Menschenalter Goethescher Persönlichkeitsaussprache kaum in Frage gestellt ward. Die erst, mit vollkommenem Zusammensturz freilich, durch die Zukunftshoffnungen der Befreiungskriege beseitigt werden konnte. Die fast ein halbes Jahrhundert dauernde Einwirkung der Klopstockschen Dichtung auf das gebildete Deutschland, von dessen literarischer Zusammenfühlung wir uns kaum mehr einen Begriff machen, die fast unbewußte allgemeine Annahme der Klopstockschen Tradition hat bei der intimen Verbindung des künstlerischen Bildungsbedürfnisses mit der literarischen Gesinnung, bei der Unselbständigkeit der Ansprüche eines literarisch aufgeputzten Geschmacks auch für die Betrachtung der Kunstgeschichte von 1770—1810 Wichtigkeit. Wenn ihr diese nicht zuerkannt, Klopstocks Namen in dieser Beziehung selten genannt wird, liegt das nicht allein daran, daß die schwergenießbare poetische Literatur jenes entwicklungsgeschichtlich ungemein reizvollen Zeitalters dem Kunsthistoriker nur in der Geschraubtheit der sprachlichen Wendungen sich offenbaren mag. Der Grund ist vielmehr darin zu suchen, daß es der neuen Zeit unfaßlich scheint, wie der neben Goethes Temperament allzu beruhigte Dichter Klopstock wirklich einmal, und noch dazu viele Jahre lang, im Mittelpunkte der Aufmerksamkeit stehen konnte und wie diese Aufmerksamkeit, die dem Messias und seinem Sänger

[1]) Aubert, Runge und die Romantik. Berlin 1909. — Roch, Philipp Otto Runges Kunstanschauung und ihr Verhältnis zur Frühromantik (Studien zur deutschen Kunstgeschichte Heft 111. Straßburg 1909. — Vorher: Lichtwark, Hermann Kaufmann und die Kunst in Hamburg. München 1893; ders. Das Bildnis in Hamburg. Hamburg 1896. Bd. I. — Muther, Geschichte der Malerei im 19. Jahrhundert. München 1893. Bd. 2. S. 1—9. In der zweiten Auflage der englischen Ausgabe ist mit Rücksicht auf die veränderte Stellung des Malers Runge im allgemeinen Urteil nach der Jahrhundertausstellung das ganze Kapitel einfach fortgelassen. — Aus Runges Schriften bietet einen Auszug Sulger-Gebing, Philipp Otto Runge, Gedanken und Gedichte München. O. J. (Statuen deutscher Kultur Bd. XVI. Die Einleitung S.-G's betont gerade das Klopstockische bei Runge, ohne daß es anscheinend von dem Literarhistoriker bemerkt wurde). — Runge, Hinterlassene Schriften. Herausgegeben von dessen ältestem Bruder. 2 Teile. Hamburg 1840 und 1841.

gezollt ward, die Stufe einer „allgemeinen“ Bildung bestimmte[2]). Unsere Generation vermag nur schwer sich eine Vorstellung zu bilden davon, was der Verfasser der Hermannsschlacht, der Oden vom Eislauf und Zürchersee, der gestrenge Begründer der deutschen Gelehrtenrepublik für Deutschland bedeutet hat, als Schriftsteller und als Mensch. Wenn wirklich einmal das kurz vor Klopstocks Tode geprägte Dichterwort, daß mit dem König der Sänger auf der Menschheit Höhen wohne, sich bewahrheitete, so war es hier. Nicht ein Original, dem etwa gar die Kinder auf der Straße nachliefen, war mit Klopstock dahingegangen, sondern der Patriarch der literarischen Geisteskultur Deutschlands im 18. Jahrhundert. Die symbolische Handlung, ein aufgeschlagenes Exemplar des Messias mit dem Sarge zu versenken, mußte sich freilich bald eine entgegengesetzte Auslegung gefallen lassen: „Wie ist doch, was Klopstock schrieb, so tot, daß man es jetzt nicht mehr lesen kann“, bemerkt schon 1826 Niebuhr[3]).

Weil also die Allgemeinheit an Klopstock jetzt achtlos vorüberzueilen pflegt, besteht für den Forscher die Notwendigkeit, bei allen historischen Arbeiten über das Ende des 18. Jahrhunderts auf Klopstock zurückzugehen. Das Licht, das von ihm ausgeht, strahlt mit solcher Helle, daß es selbst entlegene Gebiete trifft. Schon die große Verbreitung seiner Schriften in allen Schichten des deutschen Volkes spricht für die Erbauung und Belehrung, die man von ihnen wie von der Bibel erwartete und empfing. Kann man sich größere Gegensätze denken als Klopstock und Heinrich von Kleist? Das letzte Buch, das der unselige zweite Dichter einer „Hermannschlacht“ in Händen gehalten hat, war ein zerlesenes Exemplar von Klopstocks Oden, worin das ergreifende Gedicht „Die tote Clarisse“ besonders eingeschlagen war. Das ist noch 1811 geschehen[4]).

Die genannten Verfasser der Arbeiten über Philipp Otto Runge haben nicht daran gedacht, die etwa vorhandenen Beziehungen ihres Meisters zu Klopstock aufzusuchen und auf ihre Bedeutung zu prüfen. Mit der Erläuterung von Problemen beschäftigt, die Runge mehr theoretisch als praktisch gelöst hat, da ihn sein Geschick vor der Reife seiner Ideen abrief, ging Aubert vielleicht von der stolzen Meinung aus, daß das Publikum seines Buches wohl mit den Lebensverhältnissen Runges und mit seiner Stellung in seiner Zeit vertraut sei. Er legt das alleinige Gewicht auf das Künstlerisch-Abstrakte, trotzdem hätte er Runges

[2]) Klopstock: Muncker, F. G. Klopstock, Geschichte seines Lebens und seiner Schriften. Stuttgart 1888. Ueber seine Persönlichkeit im Alter siehe die Literatur bei Goedeke und Jördens. Außerdem noch Rüdiger, Caroline Rudolphi. Hamburg 1903. S. 104—111. Klopstocks Leichenfeier: eigene Schrift von Meyer, Hamburg 1803. Berichte u. a. in Archenholz's Minerva.

[3]) Schriften. Bd. III. S. 178. Gleichzeitig äußerten sich A. W. v. Schlegel (Kritische Schriften I. Teil. Berlin 1828. S. 244), später noch begeisterter Hegel (Aesthetik Bd. III. Berlin 1838 S. 190) für Klopstock. — Illgen gegen Klopstock in Hofmann und Schades weimarischem Jahrbuch Bd. III. Hannover 1855. S. 188. — Schönes Wort in Hebbels Tagebüchern (Ausgabe von Bamberg, Berlin 1885. S. 54): „Klopstocks Messias steht in unserer Zeit wie ein stattlicher gotischer Dom. Er ist herrlich genug und jeder fühlt Respekt, aber keiner tritt herein.“ Von neueren Forschern steht vor allem W. Scherer Klopstock gerecht gegenüber: Geschichte der deutschen Literatur. Berlin 1908. S. 421 ff.

[4]) Vgl. Zollings Einleitung zu Kleists sämtlichen Werken. Deutsche Nationalliteratur. Bd. 149. S. XCIV.

literarische Verbindungen entsprechender betonen können. Dafür hat Roch Runges freundschaftliches Verhältnis zu Tieck, das nach vielen Briefstellen genau zu verfolgen war, gut zusammengefaßt. Er hat Tiecks Dichtungen, vor allem solche, aus denen Runge Anregung und Belehrung geschöpft zu haben schreibt, den blonden Eckbert, William Lovell u. a. m. auf ihren lyrischen Gehalt durchgelesen, soweit dieser das Wesen der Landschaft, des Waldes Leben, die wandelbaren Stimmungen des Lichtes, Sonnenaufgang und mondbeglänzte Zaubernacht darstellt. Zwischen dieser Stimmungspoesie des obersten Romantikers und der schwärmerischen Sehnsucht Runges nach einer künstlerisch vollendeten Wiedergabe der Natur (die er durchaus anders betrachtete als die Romantiker, da er sie in symbolischer Verklärung als Werk des Höchsten begrifflich erfaßte) findet Roch die authentische Verbindung und gibt dabei eine Ergänzung zur Geschichte der Anfänge der deutschen Landschaftsmalerei. Weiterhin ist Roch eine sorgfältige Analyse der verschiedenen Eindrücke zu danken, die von den Häuptern der romantischen Schule Runge übermittelt wurden, nachdem er 1801 in Dresden ihren Bannkreis betreten hatte. Bemerkenswert ist, was Roch über eine sicher anzunehmende Beeinflussung des Knaben Runge durch den Dichter Kosegarten schreibt[5]). Es darf den Wert dieser Feststellung nicht beeinträchtigen, daß Kosegartens Einfluß nur Runges früheste Jugendzeit betrifft (er erwähnt den einstigen Lehrer kaum) und daß Kosegarten in seiner Dichtung durchaus von höheren Vorbildern auf dem deutschen Parnaß abhängt, den Brüdern Stolberg, Voß und anderen. Um so seltsamer, daß Roch bei dem Kleineren, Unbekannteren Halt macht, den Größeren aber nicht bemerkt, daß er sich sogleich von Kosegarten zu Wackenroder und Tieck wendet, statt in einem kurzen Kapitel Klopstock hereinzuziehen. Bei der Beschäftigung mit seiner Persönlichkeit wächst diese zu einer machtgebietenden Selbständigkeit, hinter der Kosegarten weit zurückbleibt. Diese Einwirkung, der so viele unterlagen, hat, wie wir sehen werden, auch Runge nicht von sich abgehalten.

Vornehmlich in dem Vergleich von Klopstocks ästhetischen Schriften mit Runges Aufzeichnungen ergeben sich Beziehungen zwischen beiden, bestimmte Formulierungen ästhetischer Prinzipien, die ebenso von Klopstock wie von Runge ausgesprochen worden sind. Klopstock selbst erscheint uns als kluger, dem eigenen Instinkt folgender kritischer Schriftsteller. Ein Urteil über seine Bedeutung finden wir in Justis „Winckelmann“[6]): „Eine Beurteilung des Inhalts (von Winckelmanns Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke) gibt der Aufsatz Klopstocks im „nordischen Aufseher“. Der christliche Dichter verficht hier schon vor den Romantikern die Autonomie der christlichen Malerei. Ueber den Satz von der Nachahmung der Griechen als dem einzigen Wege zur

[5]) Einen schweren Irrtum begeht Roch mit der Angabe, daß Heinrich Meyer erst 1797 sich in Weimar niederließ (S. 1). Meyer übersiedelte vielmehr schon im November 1791 nach Weimar als Professor an der Zeichenschule. (Vgl. Campagne in Frankreich, Goethes Werke Bd. 25, S. 164 und Goethes Aeußerungen in den Tag- und Jahresheften 1902, auch Weizsäckers Einleitung zu Meyers kleinen Schriften zur Kunst in Seufferts deutschen Literaturdenkmalen des 18. und 19. Jahrh. Bd. 25. Stuttgart 1886. S. XX ff.)

[6]) Bd. I. Leipzig 1866. S. 438. Die unrichtige Annahme Justis, den Aufsatz Klopstocks erst 1770 statt auf 1760 anzusetzen, hält sich durch alle Auflagen.

Größe, meint er, müsse das Genie erschrecken. Bei ihnen dürfen wir keine Vorbilder für die Personen der heiligen Mythologie suchen . . . . Sehr artig ist es, wie der Dichter der Messiade den „superlunarischen“ Ueberschwänglichkeiten Winckelmanns gegenüber das Natürliche und Verständige vertritt. Klopstock gesteht, wenn die Vereinigung zerstreuter Schönheiten in ein Bild noch Natur sei, so begreife er nicht, was eine ideale Schönheit, ein Nochmehr als Natur sein solle. Er zeigt mit richtigem Dichtersinn, daß die griechische Mythologie nicht zur Allegorie gerechnet werden dürfe, da uns die Götter beim Lesen des Homer als historische Personen gelten müßten, er rät mit ebenso richtigem Kunstsinn, die Allegorien, und zwar einige simple und deutliche, auf Verzierungen, Vignetten und Medaillen zu beschränken, dagegen diese Phantome zur Verschönerung des höchsten, was die Kunst hervorbringen kann, nicht zu verwenden“.

II.

Justis Worte über Klopstocks ästhetisch-kritische Stellung befreien von der Verpflichtung, sein Verhältnis zu Winckelmann genau zu bestimmen. Justi hat erkannt, daß die einzigen schriftlichen Zeugnisse für die Verbindung Klopstocks mit den bildenden Künsten, die er leider vor Winckelmanns Kunstgeschichte und Lessings Laokoon abgegeben hat, die auf wenigen Seiten der Gesamtausgabe zusammengedrängten kurzen Aufsätze des Messiasdichters im „nordischen Aufseher“, beachtenswert sind. Wir dürfen in Justis Gefolgschaft wagen, sogar ein offenes Bedauern auszusprechen darüber, daß die Dichtkunst und die Vorliebe für andere Studien auf dem Gebiet der Sprachforschung Klopstock abhielten, durch weitere Aufsätze ästhetischen Inhalts energischer in die Verwirrung der Parteien hereinzurufen. Daß der Dichter allerdings später einmal den Entschluß hätte wagen sollen, gegen die Verteidiger der Antike eine eigene Schar zu führen, und so der Entwicklung vorzugreifen oder sie zu verändern, wäre anzunehmen ein kühner Gedanke, dem in der Phantasie zu folgen nicht ohne Reiz ist. Von Helfferich Peter Sturz, der die beste Charakteristik seines Freundes Klopstock gibt, vernehmen wir mit besonderem Nachdruck: „Nur wenn die Natur aus dem Kunstwerk atmet, ist die Kunst seiner Huldigung wert. Gemälde ohne Leben und Weben, ohne tiefen Sinn und sprechenden Ausdruck fesseln seine Beobachtung nicht, zeigt ihm Rembrandts Lazarus, wie er zum Leben erwacht, Rubens sterbenden Christus: dann hängt er trunken am Bilde“[7]). Bei aller Natürlichkeit steht aber Klopstock den bildenden Künsten nur als Liebhaber und berufsmässiger Literat gegenüber, der bei Gelegenheit einmal seine Vertrautheit mit dem Gesamtgebiet der „schönen“ Wissenschaften zeigen will und mehr reflektierend bedächtig als kritisch polemisch auftritt. Eine abfällige Kritik oder gar eine Polemik, wie sie Lessing in unübertrefflicher Weise führte, zu wagen, verbot persönliche Abneigung und in diesem Falle die Achtung, die Klopstock Winckelmann gegenüber gleich am Beginn seiner Studie „Eine Beurteilung der Winckelmannschen Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in den schönen Künsten“ bewies.

[7]) Schriften Carlsruhe 1784. Bd. I S. 240.

Dieser zweite und wichtigste der kleinen Aufsätze Klopstocks, wo er dem Reiche der Kunst sich nähert, ist wie die drei übrigen Stücke zuerst im „nordischen Aufseher" gedruckt, der moralischen, von 1759—1761 erschienenen Wochenschrift, die Cramer herausgab[8]). Hier veröffentlichte Klopstock moralische und literarische Arbeiten, auch einige gleichzeitig entstandene Oden. Der Dichter befand sich in der zweiten Hälfte der dreißiger Jahre, der Tod hatte ihm eben die geliebte Gattin Meta geraubt, sein Leid teilten mit ihm treue Freunde, der Ruhm des Messias trug seinen Namen durch die Welt. Ernsthaftigkeit wissenschaftlichen Problemen gegenüber, die in der lateinischen Abschiedsrede von der Pforte dem Eposdichter allein den Kranz zuerkannte, bevor sie prophetisch ausrief: wie lange wollt ihr noch träge sein, ihr Deutschen, war bei Klopstock schon in jungen Jahren ausgesprochen. Ihr Vorhandensein, das während eines langen Lebens festen Prinzipien nachging, bedingte daher als natürliche Folge die Starrheit des Alters, das an der einmal gewonnenen und bewährten Ueberzeugung streng festhielt. Dies berechtigt zu der Annahme, daß Klopstock die wesentlichen Bestandteile seines ästhetischen Glaubensbekenntnisses (das mit seiner tiefen Religiosität in naher Verbindung stand) bis zu seinem Lebensende bewahrte, auch ohne sie anders zu äußern als hier in einem vertrauten Briefe, dort in einem leidenschaftslosen Epigramm. Er mag sie, mit dem Freunde Claudius auf- und niederwandelnd, bestätigt haben, als der Wandsbecker Bote seine Tochter einem der vertrautesten Genossen Runges, Friedrich Perthes, zu eigen gab.

Der Grundgedanke des angeführten Klopstockschen Aufsatzes über Winckelmanns Erstlingschrift ist ein durchaus eigentümlicher. Er resultiert vielleicht aus Erfahrungen, die der Dichter bei der beabsichtigten Illustrierung der Messiade und den bereits hiefür vorhandenen Versuchen gemacht hatte. Sie regten sein Denken ständig an, bis er sogar von der verehrten Angelika Kaufmann sich abwandte und den Wiener Füger wählte[9]). Die in Klopstock verkörperte Einheit von Religiosität und Vaterlandsliebe — der Kern des Klopstockschen Wesens — empfand die Forderung Winckelmanns, mehr allegorisch zu malen, als dies bisher geschehen sei, als unberechtigt. Winckelmann hatte geschrieben: „Die Geschichten der Heiligen sind seit einigen Jahrhunderten der ewige und fast einzige Gegenstand der Malerei: man hat sie auf tausenderlei Art gewandt und ausgekünstelt, daß endlich Ueberdruß und Ekel den Weisen in der Kunst und den Kenner überfallen muß . . . . . Die Malerei erstreckt sich auf Dinge, die nicht sinnlich sind, diese sind ihr höchstes Ziel und die Griechen haben sich bemüht, dasselbe zu erreichen. Parrhasius hat sogar den Charakter eines ganzen Volkes ausdrücken können. Scheinet die Vorstellung möglich, so ist sie es nur allein auf dem Weg der Allegorie, durch Bilder, die allgemeine Begriffe bedeuten".

Klopstock weist dagegen sogleich die Mängel der Allegorie: „Die Hauptfehler der meisten allegorischen Gemälde sind, daß sie oft gar nicht oder doch sehr mühsam verstanden werden, und daß sie ihrer Natur nach uninteressant

[8]) Neugedruckt in den von Back und Spindler herausgegebenen Supplementbänden zu der großen Göschenschen Gesamtausgabe Leipzig 1830. Bd. IV. S. 107—160.

[9]) Vgl. den Brief an Gleim vom 18. Juli 1798. Back und Spindler a. a. O. Bd. VI. S. 283.

sind . . . . . Die wahre heilige und weltliche Geschichte sei dasjenige, womit sich die größten Meister am liebsten beschäftigen. Man kann das Wiederholte wiederholen und dennoch neu sein". Im Gefolge dieser Einwendungen kommt der Dichter zu dem individuellen Schluß, seiner Vorliebe für die Graphik und ihre Selbständigkeit, die er zeitlebens wünschte, Ausdruck zu geben: „Das Kolorit . . . . haben nicht die großen Kupferstecher etwas, das dem Kolorit nahe kömmt. Aber Maler werden mehr geehrt! Vielleicht nicht von allen Kennern. Und wird man denn in diesem Vorurteil bleiben, wenn die Kupferstecher aufhören, Kopisten zu sein" [10]). Hierauf folgen die oben erwähnten Worte über die Notwendigkeit der Einschränkung der Allegorien auf Vignetten und Medaillen, da sie für die Historie unbrauchbar seien.

Während Klopstock mit dieser Zurückweisung der Allegorie die Lehre verschiedener Kunsttheoretiker der Zeit vertritt [11]), stellt er am Anfang seiner Besprechung den Satz auf, den wir oftmals auch bei Runge lesen, die Nachahmung der Alten sei nur richtig „in den Arten der Schönheiten, die sie erschöpft haben". Klopstock erkennt scharfsichtig die Gefahr des Winckelmannschen Satzes: „Der einzige Weg, unnachahmlich zu werden, ist die Nachahmung der Alten" für die Freiheit des künstlerischen Genius. Darum erklärt er: „Welches Genie würde nicht erschrecken müssen, wenn es sich nicht erlauben dürfte, an der Allgemeinheit jenes Satzes zu zweifeln!" — So fordert Klopstock einen Künstler, der die Macht besäße, die Vorstellungen der Griechen von ihren Göttern durch seine religiösen christlichen Darstellungen zu übertreffen: „Vielleicht ein noch ungeborener Künstler, dem es aufbehalten ist, die heilige Familie würdig darzustellen, nämlich die meisten schon oft wiederholten neu und dann noch viele erhabene, die noch niemals gemacht worden sind. Er ist es, der noch viel was anderes sagen würde als die Geister haben sagen können. Gott vorzustellen würde er sich niemals unterfangen, niemals! Aber den Versöhner der Menschen einigermassen würdig abzubilden, würde er alle Kräfte seines Genies anstrengen und sich den großen Empfindungen, welche die Religion gibt, ganz überlassen."

Wir müssen auf diese Stelle aus dem Grunde nochmals zurückkommen, als hier in doppelter Weise Anschauungen ausgesprochen werden, die Runge im Gegensatz zu der religiösen Denkart Schleiermachers [12]) wie zu dem bei aller Mystik (die Runge mit den Romantikern von Jakob Böhme annahm) äußerlichen Christentum der Romantiker im Herzen trug. Wenn wir auch nicht verwegen sein wollen, die Seherworte Klopstocks auf Runge zu beziehen, so sehr der Schluß „die großen Empfindungen, welche die Religion gibt" auf ihn sich deuten ließe, ist doch die Sicherheit des Klopstockschen Glaubens an eine selbständige christliche Kunst, wie sie in den deutschen Nazarenern bald nach Klopstocks Tode

[10]) Siehe auch die Gedichte „Die Jüngste" (1797) und „der Freiheitskrieg" (1792).

[11]) Vgl. Stein, die Entstehung der neueren Aesthetik. Stuttgart 1886, bes. S. 336 ff. — Fontaine, les doctrines d'art en France de Poussin à Diderot. Paris 1909.

[12]) Hierüber sehr ausführlich Koberstein, Geschichte der deutschen Nationalliteratur. Bd. IV. Leipzig 1873. S. 779.

aufzutreten glaubte, hervorzuheben. In dieser Forderung trifft sich der Sänger des Messias mit den Häuptern der romantischen Schule.

So prägnant wie hier hat sich Klopstock leider niemals wieder geäußert. Die beiden anderen Aufsätze, die für uns in Betracht kommen, die „Urtheile über die poetische Composizion einiger Gemälde“ nebst der mit dem Zusatz „aus der heiligen Geschichte“ versehenen Fortsetzung enthalten nur kurze kritische Anmerkungen über den Gegenstand einer Reihe von religiösen Bildern, die ohne Abbildungen unverständlich haben wirken müssen. Man sieht die Absicht einer solchen Beschreibung nicht ein und empfindet das Persönliche der Aussprüche als allzu dilettantisch, weil der zweite Teil, auf den Klopstock bereits hinweist, nicht geschrieben wurde: eine literarische Angabe von Vorwürfen aus der heiligen Schrift, die sich nach der Ansicht des Messiasdichters besonders für die bildliche Darstellung, die bisher davon nichts gekannt hatte, eignen würden. Wieder also die Konsequenz der eigenen dichterischen Produktion, der Suche nach einem tüchtigen Illustrator des Messias. Wieder der heimliche Stolz in der Voraussicht, ein kommender Genius werde als bildender Künstler leisten, was als Dichter Klopstock, das wußte er gewiß, gelungen war. Auch hier abfällige Bemerkungen über mythologische Darstellungen und die Anwendung der Allegorie. Dazwischen stehen kluge Sentenzen, eine nochmalige Warnung, Gott Vater zu malen, da man sich ihn nicht vorstellen könne und die Ermahnung: „Die heilige Geschichte muß mit dem Tiefsinn, der Feierlichkeit und dem Ernste der Religion selbst vorgetragen werden. Wo diese fehlen, da fehlt dem besten Zeichner und dem besten Bildner der glücklichsten Zeichnung sehr vieles. Wer hier nicht mehr fordert als gewöhnlich geleistet worden ist, der weiß nicht, wozu er berechtigt ist und ehrt die Künstler zu wenig, indem er nicht genug von ihnen fordert.“ Eine aparte Note am Schluß wendet sich gegen die französische Kunst und die von ihr gepriesene „Verhübscherung“ (enjolivement). So greift Klopstock die Kunst des Rokoko an, die Batteux berühmte Lehre befolgte, es handle sich nicht allein darum die Natur wiederzugeben, sondern sie wiederzugeben mit allen ihren Reizen und Annehmlichkeiten (avec tous ses agréments et enjolivements)[18]). Für den christlichen Dichter gilt Bouchardon — er gibt zu, er habe nur von ihm gehört — als Muster. Diesen Hinweis auf Bouchardon verdankt Klopstock der Bekanntschaft mit den Schriften des Grafen Caylus.

Bei allen selbständigen Zeichen wollen wir Klopstocks drei Aufsätze — sie umfassen mit dem Gespräch von dem Range der schönen Künste und der schönen Wissenschaften nicht mehr als etwa 50 Seiten — nur als bescheidenen Beweis für eine glückliche Befähigung des Dichters zu ästhetischer Beobachtung und Kritik ansehen. Noch vernehmen wir nichts über die Freude an der Landschaft, welche die Oden durchklingt und zwei Jahre später Hagedorns Betrachtungen über die Malerei Lebendigkeit gibt, nichts über Probleme der Farbe und des Lichtes, überhaupt keine technische Bemerkung. Reflexionen eines Dichters sind es, Glossen oder Noten, wie für das Tagebuch geschrieben. Mehr nicht. Wir

[18]) Stein a. a. O. S. 124.

freuen uns ihrer dennoch, da sie uns wenigstens als Andeutung der Ansichten von Klopstock über künstlerische Fragen gelten dürfen. Er hat in ein Epigramm den Kern seiner persönlichen Ästhetik eingeschlossen:

„Grübelt der Künste Gesetzen nicht nach. Sehr weniger Augen
Wurde der Blick sie zu sehn. Zeigten die Satzungen nicht,
Dass auch Denker nicht kannten den weisen Rat, dem der wahren
Künstler Begeisterung folgt? Grübelt nicht, aber genießt!“

Wir wenden uns noch mit flüchtigem Blick zu den Dichtungen des Meisters, nicht um die vielen Fragen beantwortet zu erhalten, die uns nach Kenntnis jener Andeutung beschäftigen, sondern um zu erkennen, wie der Dichter die Welt sah, wie seinem natürlichen Wesen die Landschaft als Schauplatz sich darbot, wie er einzelnes beachtete, seine Liebe zu den Blumen, die er mit Runge teilt. Hier zeigt sich uns der Vorfahre Goethes in seiner unmittelbaren Bedeutung und Vollendung.

An Goethe erst haben wir gelernt, zwischen einer ungezwungen natürlichen und einer verstandesmäßigen Lyrik zu unterscheiden. Die seither entstandene Bezeichnung „Stubenlyrik“ trifft nur einen Teil der Klopstockschen Oden, eben jenen Teil, der nach einem Ausspruch von Novalis wie die freie Uebertragung der Dichtung eines Unbekannten durch einen hochbegabten aber unpoetischen Philologen anmutet[14]). Schon früh hat Klopstock für das Bild der Landschaft Verse gefunden, die höchste Meisterschaft bekunden:

„Sieh den ruhenden See, wie sein Gestade sich,
Dicht vom Walde bedeckt, sanfter erhoben hat
Und den schimmernden Abend
In der grünlichen Dämmerung birgt.“

In zahlreichen der Gedichte[15]) erschallen Hymnen auf die Natur, die einherkommen in frohem Rhythmus, tiefe Lobpreisungen der Sommernacht und des Mondscheins, schlicht und zart, oft melancholisch oder symbolisch, die Pracht des Frühlings, die Freuden des Eislaufs, des Landlebens werden gefeiert, der Lenz ist da, die Nachtigall erhält ihre Lehrstunde:

„Flöten mußt du, bald mit immer stärkerem Laute,
Bald mit leiserem, bis sich verlieren die Töne,
Schmettern, daß es die Wipfel des Waldes durchrauscht,
Flöten, flöten, bis sich bei den Rosenknospen
Verlieren die Töne.“[16])

Es sind dies die Verse, die Philipp Otto Runge zu seinem Gemälde „die Lehrstunde der Nachtigall“ dichterische Veranlassung gegeben haben.

---

[14]) Fragment 230. Schriften ed. Minor. Jena o. J. Bd. II. — Begeistert feiert Herder Klopstocks Lyrik: „Klopstocks lyrische Poesie.“ — „Auf eine Sammlung Klopstockischer Oden.“ Beide Dichtungen von 1771. Berühmt ist Goethes Apostrophe im Werther.

[15]) Friedensburg (1751). Sommernacht (1766). Die Gestirne, Der Tod (beide 1764), Der Hügel und der Hain (1766), Der Kamin (1770), Kennet Euch Selbst (1789), Bestattung (1795), Losreißung (1800) und sämtliche große Oden.

[16]) „Die Lehrstunde“ (1775).

Leider hat eine Ode sich nicht erhalten, die Klopstock in seinen letzten Lebensjahren niedergeschrieben und mehrfach vorgelesen hat. Diese Blumenode, über die uns Böttiger genau berichtet[17]), würde für den Zusammenhang der Blumensymbolik von Klopstock und Runge ein wertvolles Dokument sein. War auch die Liebe zu den Blumen und die Neigung, ihnen eine symbolische Deutung zu geben, die von den Verehrern Klopstocks wie von den Freunden Runges für jeden der beiden als typisch angegeben wird, ein allgemeines Symptom der Zeit, gerade literarisch — E. T. A. Hoffmann hat sich darüber lustig gemacht[18]) —, hier erhielte sie eine persönlich gesteigerte Wichtigkeit. Böttiger schreibt: „Einmal wurde Klopstock in Hamm ein Blumenstrauß geboten. Wie, dachte er, wenn du allen diesen Blumen eine moralische Deutung gebest und sie so in einem lyrischen Gedichte zusammenbändest . . . .“

Die Freude an Blumen, unter welchen die „konventionellen“ Rosen voranstehen, treffen wir ebenso an verschiedenen Stellen des Messias. Als Vorzug des Gedichtes erscheint uns noch heute die Einheitlichkeit, die das Erlösungswerk und den dabei in gewaltiger Weise mitwirkenden Weltorganismus dichterisch zusammenhält. Daneben erreichen viele der eingeflochtenen Episoden oder lyrischen Zwischenstücke den Gipfel poetischer Vollendung. Namentlich in den Gleichnissen kommt die Gemeinsamkeit des Dichters mit der sichtbaren Welt vortrefflich zum Ausdruck[19]). Nirgends leidet die Sinnlichkeit dieser Vor-

[17]) Vgl. K. A. Böttiger, Klopstock im Sommer 1795. Ein Bruchstück aus meinem Tagebuche. Taschenbuch Minerva für 1814. S. 332. Rüdiger, Caroline Rudolphi, Hamburg 1903. S. 106.

[18]) In der Novelle „der Doppelgänger“. — Der Vergleich dieses parodistischen „Kunstbruderbriefes“ mit Runges Briefen zeigt, wie sehr Runge in seinen lyrisch-schwärmerischen Ergüssen ein Kind der Zeit ist. Vgl. Runges Schriften a. a. O. Bd. I. S. 9 (siehe Anm. 33) und Hoffmanns: „Ich liege im Gras hingestreckt und schaue hinauf wie der holde Frühling auf goldenen Morgenwolken dahergezogen kommt. Die Blümlein schlagen, von dem Schimmer geweckt die lieblichen Augen auf und strahlen ihre Düfte empor wie ein herrliches Loblied. Ach Berthold — wie will die Brust zerspringen von Liebe, vor Sehnsucht, vor brünstigem Verlangen!“ — Wenn Runges Briefe nicht ein Menschenalter nach dieser Novelle gedruckt wären, möchte man meinen, die Parodie, die sich gegen Tieck richtet und in ihrer treffenden Schärfe in Heines grotesker Verhöhnung der Romantiker stehen könnte, wäre durch Runge veranlaßt. Wie schwindet doch die Jubelstelle der Rungeverehrung jetzt zusammen!

[19]) Es sei erlaubt aus der Dichtung die folgenden Stellen anzuführen:

XIV. 656—668. Christus beginnt zu den Jüngern in Emmaus zu sprechen:

„Wie ein Sturm, der beginnt, mit gehaltner Stärke noch wehet,
Noch den kühleren Wald nicht ganz füllt. Stille ruhet
Noch in dem Tal, noch liegen blässere Schatten
Ganz ist die Sonne noch nicht von des Sturmes Wolken umnachtet . . . .“

Er fährt fort „So reißt sich
Durch den Wald der stärkere Sturm, die Bäume des Waldes
Zittern, rauschen ungestüm Alle, beugen sich alle
Vor dem herrschenden Sturm der Donnerwolken und Fluten
Himmelstürzender Meere von Berge treibet zu Berge.“ —
Im sanften Säuseln des Herrn belauscht der Dichter den mit alten Bäumen bestandenen Wald:

XVII. 225—238. „Sie irrten umher in dem Schatten des dichteren Laubes
Und des helleren, welches der weiße Lenz mit dem Brautschmucke
Seiner Blüten durchwebt . . . .“

stellungen durch die Rücksicht auf das Fortschreiten des Epos. Hier erkennen und verstehen wir den gewaltigen Erfolg des Gedichtes, den es ein halbes Jahrhundert behielt, und wir beklagen es, daß in dem Riesenbau der zwanzig Gesänge diese Bruchsteine stehen unerkannt für uns, vernichtet durch die Schwerfälligkeit des Ganzen. Gleichwohl dürfen wir den Messiasdichter mit seinen eigenen Versen feiern:

„Die Natur schrieb in das Herz sein Gesetz ihm,
Er kennts — und sich selbst streng, ist er Täter,
Kommt zum Gipfel."

III.

Ueber der Beschäftigung mit Klopstocks ästhetisch-religiösen Aeußerungen, die eingehender betrachtet wurden, und mit der Innerlichkeit seines Verhältnisses zur Natur, die zu seinem Herzen eine eigene Sprache gesprochen hat, deren Weichheit nur flüchtig gestreift werden konnte, ist Philipp Otto Runge, dessen Anschluß an Klopstock erwiesen werden soll, in den Hintergrund getreten. Aber — es wird dies mehrfach aufgefallen sein — gelegentliche Zwischenbemerkungen haben die Art des Zusammenhanges zwischen dem Dichter des Messias und dem Schöpfer der Tageszeiten bereits deutlich werden lassen.

Als Kriterium der Klopstockschen Ueberzeugung konnten wir ein Dreifaches feststellen: Ausschließlicher Aufbau der Kunst auf eine gefühlsmäßig sich aussprechende, innerliche und empfindungsreiche Religiosität (verbunden mit der Hoffnung auf das Erscheinen eines ganz in diesem Sinne begabten Künstlers) und Selbständigkeit einer solchen Kunst — Unmöglichkeit, das höchste Wesen der Dinge, Gott selbst, in einem Kunstwerk darzustellen — Notwendigkeit, die bereits geschaffenen Kunstwerke vom Standpunkt der Selbständigkeit des künstlerischen Genies aus abzulehnen und sie nicht nachzuahmen, außer da, wo sie „erschöpfend" sind.

Wie stellt sich nun Philipp Otto Runges künstlerisches Programm zu diesen drei Fragen? Wir werden sogleich sehen, daß er uns in seinen Schriften zahlreiche Beweise für die vollständige Uebereinstimmung seiner Ansichten mit denjenigen Klopstocks bietet. Wie der Dichter des Messias, an dem schon von jeher das Ueberwiegen des Gefühls getadelt und gleichzeitig gelobt worden ist, bei seiner dichterischen Produktion ausschließlich bewegt worden ist durch eine Frömmigkeit, die man wohl intuitiv nennen könnte, ist Philipp Otto Runge geleitet worden von der kindlich andächtigen Verehrung des Schöpfungs- und Erlösungswerkes. Bei beiden Menschen spricht sich dieser Glauben gleich aus, er wächst mit den zunehmenden Jahren, als Frucht einer strengen d. i. überzeugten protestantischen Erziehung, die Klopstock in Schulpforta, Runge in Wolgast unter Kosegarten zu teil geworden ist. In dem Alter, in welchem Klopstock den Messias niederschreibt und voller Inbrunst den Freunden Nachricht gibt, innerlicher Sorge voll, ob die gewählte Form, der Hexameter, ein glückliches Gelingen ver-

Siehe ferner I. 452. 453. 621—682. II. 532—537. VI. 242. VII. 54. 388. 389. XI. 292—295. 1092. 1093. XII. 672—674. 776—780. 852. 853. XV. 118. 582. 583. XIX. 268. 272.

statte, beschäftigt sich Runge mit den Vorstudien für sein Hauptwerk, seine „Tageszeiten", ebenfalls nachdenklich, ob die geplante Ausschmückung der Rahmen der Einheitlichkeit des Werkes förderlich sein werde. Beide, der Dichter und der Maler, schaffen aus innerlichem Drange, unbekümmert um das Urteil der Welt, allein zur Ehre Gottes. So schreibt Runge: „Alles menschliche Tun und Treiben, das auf Geist Anspruch macht, soll uns am Ende auf den höchsten Geist zurückführen und in ihm begründet sein . . . . Nun ist es mein ernster und heiliger Wille, die Kunst auf den Punkt zurückzuführen, oder von da aus eine Kunst zu begründen, worauf der Grund der Welt steht . . . . Mein Leben darauf zu setzen, ob wir auf unsere geoffenbarte Religion nicht eine Kunst bauen können, das ist mein Plan. Ob ich ihn ausführen kann, ist Gottes Sache . . . . Das höchst vollendete Kunstwerk ist immer, es möge sonst sein, was es will, das Bild von der tiefsten Ahnung Gottes in dem Manne, der es hervorgebracht." [20]) Klopstock hatte gesprochen von den „Empfindungen, welche die Religion gibt", und so dürfen wir das Wort „Ahnung" Runges, das ihm eine seelische Tätigkeit bedeutet, ebenfalls auffassen. Runge steht also dem höchsten Wesen gegenüber mit der gleichen tiefen Ehrfurcht wie Klopstock, auch bei ihm hat sich der dogmatische Begriff der Lehre gewandelt in das innerliche Aufgehen in der Bewunderung der göttlichen Allmacht, die sich in dem Sichtbaren allenthalben betätigt. Runge fühlt sich als der Herold einer neuen christlichen Kunst, von der Ueberzeugung ausgehend, die Klopstock nur indirekt aussprach, daß was bisher geschaffen worden, noch immer nicht die wahre Tiefe des religiösen Ideals darstelle. So berühren sich beider, Runges und Klopstocks, Wünsche mehr mit der ernsten Lessingischen Maxime, in der Schiller den Kern des „Nathan" ersah, daß Ergebenheit in Gott von unsern Wähnen über Gott so gar nicht abhänge. Es kann darum nach Klopstock wohl ein Meister, „der das Unglück hat, ohne Religion zu sein", an und für sich, auch als Maler christlicher Gegenstände, Großes leisten, und Runge schreibt: „ein Maler kann als Mensch schlecht und niederträchtig sein, und doch tüchtig und fähig" — erst demjenigen aber, der sich über die allgemeine Ansicht, daß die Beschäftigung mit den bildenden Künsten eine Sinnenfreude allein sei, erhebt, der also in der reinen Region der Kunst lebt, erscheint nach Runges faustischem Wort „das geheime Leben offenbar, und ihn hat der Odem Gottes angehaucht, daß keine Gemeinheit an ihm haften kann". Wenn nun Klopstock auf dem Boden der kindlichen Gläubigkeit stehen bleibt und der Bibel folgt, wendet sich Runge zögernd, langsam vertraulicher, endlich entschlossen der Mystik Jakob Böhmes zu, die ihm von den Romantikern nahe gebracht wurde. Dieser mystische Einschlag, den Roch treffend mystisch-pantheistisch bezeichnet, der Runges letzte Lebensjahre mit der gleichen Problematik kennzeichnet, wie er für Segantinis letzte Zeit charakteristisch war, entsprach dem nachdenklichen Zug im Wesen Runges, das hier von Klopstock durchaus verschieden ist. Dennoch folgte Runge nicht manchen Genossen, die zum Katholizismus übertraten, er blieb vielmehr Protestant, ohne dabei ortho-

[20]) Schriften a. a. O. Bd. II. S. 177. 179. 124.

dox zu werden. Leider können wir aus den Briefen Klinckowströms vom 27. Juni und 29. August 1804 nur Schlüsse ziehen, Positives dafür einem Brief an die Schwester Maria vom 3. September 1802 entnehmen: „Es ist bei ihnen (den Dresdner Bekannten) kein Glaube an Gott und an die Erlösung der Welt. Und es ist doch wahr, und ich will es vor der Welt bezeugen: es ist keine andere Seligkeit zu erlangen, die nicht kommt von Gott und seinem Sohn . . . Die Welt ist eine Stufe zum Himmel, die wir ersteigen müssen, sonst können wir die ewige Klarheit hier nicht sehnsüchtig verlangen. In diesem Sinne tut es mir leid, daß ich doch Tieck in dem seinigen, in seiner Meinung über die höchsten religiösen Bilder nicht folgen kann, ob ich es gleich begreife, daß das auch folgen wird".[21]) Runge hat also die Klarheit des Blickes besessen, die Aeußerlichkeit der romantischen Religionskoketterie zu durchschauen. Karoline Schlegel schreibt einmal ähnlich: „Die Fromm- und Heiligkeit dieser sämtlichen Gemeinden ist in der Tat nur Form und Manier, in den besten unter ihnen, z. B. Ludwig Tieck, nur poetisch zu entnehmen, in den schlechteren wie eine willkürliche Ansicht, eine Kandierung eines tauben Kerns."[22])

Was nun, außer dieser mystischen Neigung Runges, den Hauptunterschied zwischen ihm und Klopstock bildet, das ist seine romantische Veranlagung[23]) auf einem neuen Gebiet der religiösen Kunstbetätigung, Schilderung der einfachen Landschaft, der Natur selbst also, unter Mithilfe symbolischer Ergänzungen. Davon findet sich bei Klopstock keine Spur. So sehr dieser auch die geheimnisvollen Vorgänge der Natur poetisch erfaßte, ihm blieb die religiöse Malerei stets nichts anderes als bildliche Wiedergabe der heiligen Schrift. Wir haben uns hier nicht zu befassen mit dem Trennenden, nur mit dem Gemeinsamen. Runges künstlerische Sonderstellung — nur auf diese ist Auberts Bezeichnung, „ein Dichtergeist in einem Malerauge" zutreffend (Rumohr nennt sie „Eine göttliche Idee, ein göttlicher Beruf, die Kunst aus der Tiefe heraus, die Geschicklichkeit, durch die Idee zu bewältigen"[24])) in ihrer eigenartigen Bedeutung hat Aubert eingehend betrachtet. Dort ist es die Schöpfung des Mannes, Anregungen kommen in Betracht, die er einem Kreise von verwandten Individualitäten dankt, die er umbildete und weitergab, — hier beschäftigt uns der Jüngling, der Werdende, die Gedanken, die er aus den Lehren eines in seinem Aufenthaltsort und von seinen Freunden verehrten Meisters übernahm, ein Faktor unter vielen Faktoren, klein zwar, aber zur Addierung der Summe unerläßlich.

Als zweite bemerkenswerte ästhetische Reflexion Klopstocks konnten wir

---

[21]) Ebenda. Bd. II. S. 148. 149.

[22]) Caroline. Herausgegeben von G. Waitz. Leipzig 1871. S. 334.

[23]) Wenn Aubert S. 31 eine Definition des Begriffes romantisch gibt: „ . . . ein Ideal von Geistesreife, Geistesmündigkeit und Geistesfreiheit", wiederholt er nur die alte Definition Hegels (Vorlesungen über Aesthetik 2 T. 2. Aufl. Berlin 1843, S. 122 ff.): „Der wahre Inhalt des Romantischen ist die Absolute Innerlichkeit, die entsprechende Form, die geistige Subjektivität, als Erfasser ihrer Selbständigkeit und Freiheit." Wir sind in der historischen Beurteilung doch etwas weiter gekommen, wenn auch Kirchers Philosophie der Romantik nicht durchaus auf sicheren Füßen steht.

[24]) Caroline a. a. O. S. 345. Wichtiger Brief für einen künftigen Biographen Runges.

die Unmöglichkeit, Gott darzustellen, bezeichnen. Runge schreibt: „Von Gott sollst Du Dir kein Bild machen, weil Du es nicht kannst. Gott ist nicht von des Menschen Verstand und Sinn zu begreifen und durch kein Kunstwerk darzustellen“ [25]). Während nun für Klopstock religiöse Gründe allein maßgebend sind für seine Entscheidung, bleiben sie für Runge wichtig nur in der einfachen und wörtlichen Auslegung, zu der er sogleich seinem eigenen Sinn entsprechend die übertragene findet: „Symbole unserer Gedanken über große Kräfte der Welt, das sind die Bilder von Gott und von den Göttern. Je mehr die Menschen sich und ihr Gefühl rein erhalten und es erheben, desto bestimmter werden diese Symbole von Gottes Kräften, desto höher empfinden sie die große allmächtige Kraft. Sie drängen alle die unendlich verschiedenen Naturkräfte — [siehe Faust: Wie Alles sich zum Ganzen hebt, eins in dem Andern wirkt und lebt .... harmonisch all das All durchklingen] — in ein Wesen zusammen, sie suchen in einem Bilde alles zugleich zu konzentrieren und so ein Bild des Unendlichen darzustellen“ [26]). Wiederum bildet Runge aus einem einfachen, auf ruhiger Ueberlegung gewonnenen allgemeinen Begriff aus sich selbst und für sich selbst den persönlichen Sonderbegriff, das Abstrakte des Klopstockschen „Gott läßt sich nicht darstellen“ interpretiert er im Sinne seines mystischen Kunstwillens. So zieht er — wir finden das bei allen drei Punkten, die wir betrachten — aus einer These, die (gleichgültig wie) an sein Bewußtsein appellierte, und mit deren Richtigkeit er sich gefühlsmäßig im Einverständnis wußte, die egoistisch-künstlerische Konsequenz. Sie wird zur Richtschnur des Lebens, und je eigenwilliger sie sich spannt, je mehr andere Fäden sich mit ihr verbinden, um so dünner und unsichtbarer wird der ursprüngliche Faden, der das Ganze hält.

Die dritte Maxime Klopstocks erscheint uns wichtig, weil unter der Winckelmannschen Autorität die Lehre von der Notwendigkeit der Nachahmung der Antike die Bewegung veranlaßte, die wir den Klassizismus nennen, weil durch das Herrschen dieses dogmatischen Prinzipes, gegen das sich Goethes Ursprünglichkeit zu wehren suchte — wir erkennen das besonders an seinen Zeichnungen — die Freiheit des Künstlers, die Klopstock betonte, schwer gelitten hat. Runges Künstlertum ist ein Zeichen der beginnenden Reaktion, die sich gegen die Kunstgesetze der weimarischen Kunstfreunde wandte. Wir sehen hier die Kluft zwischen Runge und Goethe, und sehen die Brücke, nicht allein in den gemeinsamen Studien zur Farbenlehre, sondern gerade in dem natürlichen Sinn Goethes, der bei ihm künstlich unterdrückt war und sich bei dem Anstoß an die impulsive Begeisterung Runges regte. Die Notwendigkeit von der Abkehr der Antike haben auch Andere ausgesprochen, keiner aber so bestimmt wie Runge: „Wir sind keine Griechen mehr, können das Ganze schon nicht mehr so fühlen, wenn wir ihre vollendeten Kunstwerke sehen, viel weniger selbst solche hervorbringen, und warum uns bemühen, etwas Mittelmäßiges zu liefern? .... Wir sehen in den

[25]) Schriften a. a. O. Bd. I. S. 21. Vgl. H. Popp, Maler-Aesthetik. Straßburg 1902. S. 362.

[26]) Schriften a. a. O. I. S. 11. 12. Man bemerke, daß Faust I diese Ueberzeugung verwirft mit den Worten: „Ein Schauspiel, aber, ach ein Schauspiel nur! Wo faß ich dich, unendliche Natur ....“

Kunstwerken aller Zeiten es am deutlichsten, wie das Menschengeschlecht sich verändert hat, wie niemals dieselbe Zeit wiedergekommen ist, die einmal da war. Wie können wir denn auf den unseligen Einfall kommen, die alte Kunst wieder zurückrufen zu wollen . . . . Das Studium des Alten und das Entwickeln aller Stufen der Kunst daraus ist zwar sehr gut; es kann aber dem Künstler nichts helfen, wenn er nicht dahin kommt oder gebracht wird, den gegenwärtigen Moment des Daseins mit allen Schmerzen und Freuden zu fassen und zu betrachten[27]).

Konnte Runge nun nicht auch ganz selbständig, unabhängig von Klopstock, der ja auch auf dem Wege der einfach natürlichen Reflexion aus seinem religiösen Gefühl seine Ansichten bildete, auf die er dann als Literat den persönlichen, schnell bleichenden Schatten fallen liess, zu diesen Anschauungen gelangt sein, die doch nur einen Teil seines Wesens bilden? Wenn wir die Möglichkeit (und damit die Zwecklosigkeit dieser Untersuchungen) zugeben, müßten wir von dem historischen Verlauf des Rungeschen Lebenslaufes durchaus absehen, zunächst einmal eine geistige Ueberlegenheit und Unbestimmbarkeit ersten Ranges voraussetzen (was Runge in keiner Weise eigen war, wie sich aus dem Anschluß an Tieck ergibt) und dann einfach annehmen, daß vielleicht die erste Uebereinstimmung zufällig, die anderen beiden aber dadurch entstanden seien, daß es hier sich nur um allgemeine verbreitete, etwa gar selbstverständliche Meinungen handle. Letzteres ist nicht der Fall, dafür bedarf es keines Beweises, und es bleibt die hohe Wahrscheinlichkeit, daß Runge während seines Aufenthaltes in Hamburg mit Klopstock in direkte Beziehungen trat, sicherlich ständig in einem Kreise verkehrte, der unter der Aegide von Klopstocks intimen Freunden Perthes und Claudius literarischen Neigungen begeistert huldigte. Dem Jüngling, den Kosegarten erzogen hatte, mußte Klopstocks Gestalt ehrwürdig erscheinen.

Als Runge nach Hamburg kam, war er 18 Jahre alt. Am 3. Juni 1795 reisten die Brüder Runge dorthin ab, erst drei Jahre später, vom 3. Juni 1798 ist der Brief datiert, der mit jubelnder Begeisterung die Bekanntschaft mit den Sternbaldschen Wanderungen verkündet. In diesen drei Jahren — dem 18. zum 21. — weilt Runge im täglichen Umgang von Genossen, die, wie Runges Bruder schreibt, „in dem starken Hange zum Lesen und wechselseitigen Mitteilen meistens poetischer und philosophischer Schriften der Zeit und Vorzeit, einem Hange, dem wir vorzüglich an fast täglichen Leseabenden immer weiter nachgaben“[28]), sich zu inniger Freundschaft vereinigt hatten. In freundschaftlichen Beziehungen zu dem Mittelpunkte dieses Kreises, dem Buchhändler Perthes, stand damals auch Sulpiz Boisserée, der in seinen Erinnerungen von der besonderen Verehrung berichtet, die dem „ehrwürdigen Klopstock“ gewidmet wurde. So ist durch Boisserés Nachricht die Gewißheit, daß Runge auch persönlich mit Klopstock zusammenkam, als zweifellos erwiesen[29]). Besser und Perthes wurden Ottos intime Freunde, der letztere heiratete eine Tochter von Claudius, von der Hoch-

[27]) Ebenda Bd. I. S. 67.
[28]) Ebenda Bd. II. S. 447.
[29]) Sulpiz Boisserée. Stuttgart 1862. Bd. I. S. 11—13.

zeit einer anderen Tochter mit Jacobi, der Runge beiwohnte, lesen wir in den Briefen. In dieser Zeit wird er also neben Goethe und Herder, deren Dichtungen und Schriften Runge genau kannte — er zitiert einmal in einem Briefe eine Stelle aus Goethes „von deutscher Baukunst", nach einem Gedicht Herders hat er sein erstes großes Bild, den Triumph Amors, gemalt —, auch Klopstocks Dichtungen kennen gelernt haben. Der Name wird, außer in Beziehung zu dem Bilde „die Lehrstunde der Nachtigall" in den Schriften nur einmal erwähnt, bei einer Gesellschaft bei Frau Brun in Kopenhagen, in welcher der junge Maler als „Freund von Claudius und Klopstock" vorgestellt wird, und sich zu der Frage äußern kann, daß beide Dichter im Wesen zusammenstimmen, was Runge bejaht.[30]) Wir können hieraus jedenfalls den Schluß ziehen, daß Runge die beiden berühmten Poeten zusammen hat häufig genug beobachten können. Auch von der Klopstockschen Leichenfeier wird Otto, der sich in Dresden befindet, ausführliche Nachricht gegeben.

Am 4. April 1802 schreibt Runge: „Schicke mir die Ode von Klopstock, wo die Nachtigall ihr Junges singen lehrt. Ich denke die Komposition so bald als möglich und so fleißig als möglich auszuführen. Ich möchte wohl, daß ich es ordentlich gegen die weimarische Ausstellung machen könnte".[31]) Schon vorher hatte er in der Erinnerung an die Verse, die er (es wird dies ausdrücklich bemerkt) früher in Hamburg hatte lesen hören, eine Skizze angefertigt. Die Arbeit beschäftigte den Künstler längere Zeit, über die Art der Ausführung wird mehrfach gesprochen, ebenso von dem Erstaunen und den verwunderten Bemerkungen der verschiedenen Bekannten. Durch einen bedauerlichen Zufall, das Bild fiel von der Staffelei und wurde beschädigt, konnte es Runge nicht auf die Ausstellung in Weimar schicken, und es sind auch wir darum betrogen, Goethes Meinung oder die Kritik der Böttiger und Meyer über ein „allegohrisches Gemählde nach Klopstock" zu vernehmen. Nach Hamburg zurückgekehrt, hat Runge mit großem Fleiß sich an die Ausführung in Oel gemacht und ist mit dem Erfolge zufrieden, so daß er schreibt: „Ich habe jetzt die Nachtigall vollendet und dies Bild ist mir in den meisten Theilen recht wohl gelungen, sodaß, wenn ich es auch im Ganzen oft anders wünsche und manches besser angelegt haben möchte, mich doch die Liebe in der Ausführung und manche Erinnerung immer sehr anzieht, und ich mich schwer davon trennen würde". Das Bild, das sich jetzt in der Hamburger Kunsthalle befindet, ist bei der Wandlung, den der Geschmack während eines Jahrhunderts durchgemacht hat, neben anderen Bildern des Künstlers zurückgetreten, und so ist es auch bei der Jahrhundertausstellung, deren Kritiker die Beziehung auf Klopstock nicht kannten, meist ungünstig beurteilt worden.[32]) Es ist ein Oval,

[30]) Schriften a. a. O. Bd. II. S. 40.

[31]) Ebenda Bd. II. S. 123. 141. 143. 209.

[32]) Vgl. Dülberg, Die deutsche Jahrhundertausstellung. Leipzig 1906. S. 26. — Fuchs, Deutsche Form, München 1907. S. 94. — Ferner: v. Tschudi, Einleitung zum Katalog der Jahrhundertausstellung. München 1906. S. XIX—XX. — Gurlitt nennt Runge einen „Vermittler zwischen Realismus und Romantik", was besser ist als Auberts „Dichtergeist mit dem Malerauge." Die deutsche Kunst des XIX. Jahrhunderts. Berlin 1899. S. 152. Meier-Graefe übertreibt, wenn

in einem viereckigen mit Amoretten und Blumen reich verzierten Rahmen. Die Nachtigall sitzt als große weibliche Gestalt (das Profil ein Porträt von Runges zukünftiger Braut) mit Schmetterlingflügeln, in hochblauem Untergewande auf weinrotem Kissen, vor ihr in den Zweigen schaukelt das geflügelte Amorkind, zwei Flöten in der Hand. Was uns an dem von Runge selbst so hoch geschätzten Bild am meisten enttäuscht, ist weniger die mangelhafte Zeichnung oder der unvermittelte Zusammenstellung der Farben, sondern die Beobachtung, daß die Künstler die Lehren, die er so nachdrücklich predigte, durch die Tat zu befolgen, nicht fähig war. Das ist das große Fragezeichen hinter Runges Kunst, das ihn auf der Jahrhundertausstellung weit hinter andere Genossen, Friedrich und Kersting, gestellt hat. Der „Nachtigallenunterricht" ist für uns im Werk des Künstler ein bedeutsames Dokument seiner literarischen Beziehung zu dem größten Dichter Deutschlands im 18. Jahrhundert, es ist uns um so merkwürdiger, als keine Dichtung der vielgeliebten Romantiker Runge Veranlassung zu einem Bilde gegeben hat. Es bestätigt die Wahrnehmung, daß Philipp Otto Runge niemals als Befreier, oder gar als Ahnherr des Impressionismus uns gepriesen werden darf. Er hätte sonst nicht daran denken dürfen, für ein Bild den Vorwurf aus der Literatur zu nehmen. Runge ist mit der Literatur seiner Zeit verbunden, weit mehr als mit der Kunst. Er folgt Kosegarten, folgt Herder, folgt Klopstock, und bei seinem „Morgen" kann man sehr wohl an die berühmteste Stelle des guten alten Zachariä denken, der auf den Spuren der Thomsonschen Jahreszeiten ein halbes Jahrhundert vor Runge ebenfalls die vier Tageszeiten besungen hat.

„Hilflos lagest du da, in einem Zustand von Ohnmacht,
Es war Tod, Tod einer Nacht, in welchem du schliefest.
O wie mächtig solltest du nicht die Wahrheit empfinden,
Daß von einer höheren Macht dein Leben gehangen.
Haßt du dich selber erweckt? Haßt du die Augen geöffnet,
Die der Anfang vom ewigen Schlaf so fest dir geschlossen,
Und du siehst es, du bist erweckt, ein Wunder erweckt dich,
Und du lobst nicht den Gott, der dir von neuem dein Leben
Ein so großes Geschenk, auf Sonnenstrahlen herabgibt."

Aubert hat den Künstler Runge mit Juel, Graff und Flaxman zusammengebracht, Roch den Einfluss Tiecks und der Romantiker auseinandergesetzt, und hier wurde versucht, nochmals fremde Elemente auszuscheiden, die nicht Runge, sondern der Kultur einer hinter ihm liegenden Vergangenheit angehören. Erstaunt fühlen wir uns veranlaßt, Goethes Worten zuzustimmen: „Der Gang, den er nahm, war nicht der Seine, sondern der des Jahrhunderts" und wir vernehmen die Mahnung, Runge nicht zu überschätzen. Allzufrüh, wie manche Ro-

er Runge an die Spitze der „großen Einsamen" stellt. Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst. Stuttgart 1904. S. 703. — Die Periode der Urteilsunfähigkeit Riegels (Geschichte der deutschen Kunst. Hannover 1874. S. 236 ff.) ist dank Lichtwark endgültig vorbei. Auf den objektiven Biographen Runges werden wir wohl warten müssen, bis der Sturm der Ueberschwänglichen sich gelegt hat.

mantiker, hat Runge sterben müssen: Blumen der Art halten nicht über den Sommer aus. Ricarda Huch, die mit weich tastender Empfindsamkeit das Wesen der Romantiker zu berühren verstanden hat, bezeichnet, was Runges Verehrer nicht sehen wollen[33]): „Daß sie nicht ausreifen konnten, berechtigt dazu in ihrer Anlage einen Fehler vorauszusetzen . . an ihnen rächte sich das Leben doppelt, weil nur im Leben Entwickelung ist und sie unentwickelt blieben -- dann weil sie schrecklich litten unter der Reue, ihre Aufgabe nicht erfüllt zu haben.“ Auch Runge, durch die äußeren Verhältnisse der letzten Jahre in seinem Schaffen behindert, gehört zu diesen „Romantikern“, obwohl er mit der echten romantischen Schule, wie wir sie literarhistorisch umgrenzen, trotz Aubert, der von Runge aus die Romantiker, und nicht von diesen aus Runge einschätzt (darin liegt der Hauptfehler seiner Arbeit), nur oberflächlich zusammenhängt. In der Bewegung der Romantik ist Runge, wenn wir, wie es notwendig ist, den Menschen und den Künstler zusammenfassen mit seiner literarischen Belastung und seinem Zögern, das Leben selbst anzupacken, über das er immer predigt, ein Reaktionär. Den Satz: „in magnis et voluisse sat est“ auf Runge zu beziehen, ist ein Denkfehler. Seine Kunst würde gewiß objektiver, weniger phantasievoll beurteilt werden, wenn seine Schriften ungedruckt geblieben wären. Nachdem sie aber einmal gedruckt sind und zu einer Hauptsache erhoben werden, dürfen wir ihnen wenigstens nicht den Vorrang einräumen, was beinahe geschieht. Der Schriftsteller Runge steht über dem Maler, so formulieren die Anhänger Runges: die Lehre entscheidet, nicht die Leistung. Die bedenkliche Einseitigkeit dieses Standpunktes einem Menschen gegenüber, dessen Unabhängigkeit durchaus nicht erwiesen ist, der vielmehr gerade als Schriftsteller (mit Ausnahme seiner farbentheoretischen Untersuchungen) von andern abhängt, läßt sich entschuldigen nur mit dem wissenschaftlich unmöglichen Grund persönlicher Vorliebe. Wir können weder entscheiden, noch ahnen, ob Runge wirklich der Meister geworden wäre, der zu sein er in seinen Schriften hoffnungsfreudig prophezeit. Wir wissen nicht, ob er nicht doch gerade im richtigen Moment starb, bevor er entweder ein künstlerisches Unvermögen einsah, was sein sensibles Wesen auf das tiefste getroffen hätte, bevor vielleicht auch die dunkeln Schwingen der Mystik, die über seinen Entwürfen lauert, sein Künstlertum umnachteten. Runge ist nicht denkbar als Oberhaupt einer Schule. Er steht für sich allein, ein schwankender Problematiker, kein Wegkünder.

In seiner Vorliebe für mystische Umhüllungen, die er über die Natur breitete, mit der er überall die göttliche Liebe empfand, mit der er schrieb: „In jedem vollendeten Kunstwerk fühlen wir durchaus unseren inneren Zusammenhang mit dem Universum“, besitzt Runge einen Nachfolger. Auch dieser hat Lehren niedergeschrieben, in seinen Briefen und Tagebuchblättern genau die gleichen Grundanschauungen über das Verhältnis des Künstlers zur Natur ge-

[33]) R. Huch, Romantische Lebensläufe. Neue Rundschau. Jahrg. 13. S. 126. 132. Beiläufig: Daß Hayms klassisches Werk über die romantische Schule Runge nicht erwähnt, was ihm Aubert zum Vorwurf macht, ist im Sinne der literarhistorischen Methode durchaus richtig. Runges Bedeutung war doch in dieser Beziehung inferior und abhängig.

predigt, Giovanni Segantini.[84]) Auch er ist früh dahingegangen, auch bei ihm wissen wir nicht, ob seine Mission vollendet war. Segantini steht gleichfalls für sich allein: Rückschau haltend ins 19. Jahrhundert, Ausschau in das zwanzigste, ohne bestimmten Lehrer, von manchen abhängig, ohne eigentlichen Nachfolger. Aehnlich, jedoch als Mensch weniger selbständig, tritt Runge an die Wende des 18. zum 19. Jahrhundert, ein Kind der Vergangenheit, ein Jünger der Gegenwart, ein Prophet der Zukunft, aber kein Messias.

Klopstocks Verdienste werden durch Goethes Riesengestalt erdrückt — Runges Schatten schwindet bei dem Aufruf eines Größeren, des Kaspar David Friedrich.

---

[84]) Giovanni Segantinis Schriften und Briefe. Herausgegeben von Bianca Segantini. Leipzig o. J. Nur folgende Stellen seien angeführt: Runge: „. . . über dem Walde rötet sich der Aether und die Sonne erleuchtet die Welt, das Tal dampft, und ich werfe mich im Grase unter funkelnden Tautropfen hin, jedes Blatt und jeder Grashalm wimmelt von Leben, alles tönet in einem Akkord zusammen, die Seele jauchzt laut auf . . ." (Schriften a. a. O. Bd. 1. S. 9. Vgl. Anm. 18.)

Segantini: „ . . . Die Sonne drang mit warmem goldnen Schein herein . . . Der kleine See ist tiefblau, über den Tälern liegt die Sonne . . . Ich berausche mich an dieser Liebe, die niemals sättigt, neige mich zur Erde und küsse die Grashalmen und die Blumen . . . ."
(Segantinis Nachlaß, Leipzig 1909. S. 34).

Auch Segantini sagt: „Ein Kunstwerk ist der Ausdruck des Ichs in der Natur" (ebenda S. 53).

BERICHTE DER STAATLICHEN SAMMLUNGEN UND DER KUNSTWISSENSCHAFTLICHEN GESELLSCHAFT.

BERICHT ÜBER DIE VERWALTUNG IM JAHRE 1909 UND NEUERWERBUNGEN IN DER 2. HÄLFTE DES JAHRES 1909 DES BAYERISCHEN NATIONALMUSEUMS.

I. VERWALTUNG.

Am 11. Januar 1909 und mit Wirksamkeit vom 15. Januar 1909 wurde der II. Direktor des Germanischen Museums in Nürnberg, Dr. Hans Stegmann, zum Direktor des Bayerischen Nationalmuseums ernannt.

Am 1. Mai 1909 schied der wissenschaftliche Hilfsarbeiter Dr. Johannes Schinnerer aus den Diensten des Bayerischen Nationalmuseums aus, um einen Ruf als Direktorial-Assistent an das Buchgewerbemuseum zu Leipzig Folge zu leisten.

In den Sammlungen wurde zunächst die Aufnahme und Richtigstellung des Inventars weitergeführt; dieselbe wird im Jahre 1910 zum Abschluß kommen. Weiter wurde die Bezettelung an weiteren 1400 Gegenständen angebracht. Die Konservierungs-Arbeiten erstreckten sich hauptsächlich auf die Reinigung der Waffen und Jagdgeräte, die im Museum selbst vorgenommen wurde. Eine Reihe von Gemälden wurde im Restaurationsatelier des k. Generalkonservatoriums und in demjenigen der k. Galerien in München wieder hergestellt. Im Museum selbst wurden eine Anzahl von Holzfiguren, Altären und Möbel restauriert und insbesondere farbig gefaßte Arbeiten vor weiterem Verfall bewahrt. Mit Rücksicht auf die wünschenswerte größere Sicherung der Sammlungsgegenstände gegen Entwendung und Schädigung wurde eine neue Aufsichtsordnung durchgeführt. Ebenso wurden mit Genehmigung des vorgesetzten k. Staatsministeriums neue Vorschriften für die Benützung des Kopier- und Lesesaals erlassen. In den Sammlungen selbst war das Hauptaugenmerk darauf gerichtet, in der Aufstellung die teilweise

Abb. 1.
Holzrelief einer schmerzhaften Maria. Aus der Stadtpfarrkirche in Dingolfing. Um 1520—1530.

unzulänglichen Zustände der Aufstellung bezüglich der Sicherheit gegen Entwendung und Schädigung zu verbessern und insbesondere eine Reihe kostbarer Sammlungsobjekte unter Glas zu bringen und durch geeignete Absperrungsmaßregeln zu sichern. Auch die Sicherheitsverhältnisse der Schränke und vor allem diejenigen der Verschlüsse wurden durchgängig verbessert

Abb. 2.
Szene aus dem Leben der hl. Ottilie. Holzrelief aus Mörsach bei Gunzenhausen. Um 1520—1530.

Neben einer großen Reihe von kleineren Neuerungen in der Aufstellung der Sammlung wurde im Jahre 1909 der Raum 13 gänzlich umgestaltet, der Raum 27 mit den Schmuckzeichnungen Hans Mielichs eingerichtet und eine Neuordnung des Saales 52 vorgenommen. Außer dem Raume 27 wurde dem Erweiterungsbau noch die große Halle hinter dem Waffensaal im Herbste 1909 durch Einbau eines großen barocken Altars aus St. Zeno in Reichenhall für die demnächstige Zugänglichmachung vorbereitet.

Die im Jahre 1908 eingeführten Führungen für spezielle Zwecke und bestimmte Kreise wurden von Beamten des Museums und außerhalb desselben stehenden Personen abgehalten; eine Anzahl weiterer solcher Führungen fanden im Herbste 1909 statt. Außerdem wurden drei Führungs-Zyklen von Direktor Dr. Stegmann „Möbel des Museums", Konservator Dr. Halm „Mittelalter" und Hilfsarbeiter Dr. Rohe „Renaissance" veranstaltet.

Von Publikationen des Museums erschienen im Jahre 1909: als Band 11 der Kataloge des Bayerischen Nationalmuseums: „Denkmale und Erinnerungen des Hauses Wittelsbach im Bayerischen Nationalmuseum". Die Herausgabe dieses groß angelegten Werkes war bereits im Jahre 1908 in die Wege geleitet worden. Außerdem erschien im Jahre 1909 eine wiederum neu bearbeitete 9. amtliche Ausgabe des „Führers durch das Bayerische Nationalmuseum" und zwar zum erstenmal in zwei Ausgaben, einer wie bisher nicht illustrierten und einer illustrierten Ausgabe, die sich alsbald allgemeinen Anklangs erfreuen durfte.

Die vom 25. Juli—26. September 1909 vom Bayerischen Nationalmuseum mit Unterstützung des Bayerischen Vereins der Kunstfreunde (Museumsverein) im Studiengebäude des Bayerischen Nationalmuseums veranstaltete Ausstellung alten bayerischen Porzellans darf als eine die Tätigkeit des Museums im Jahre 1909 wesentlich in Anspruch nehmende Veranstaltung an dieser Stelle nicht übergangen werden. Die Veranlassung, erstmalig eine wissenschaftliche Fachausstellung im Bayerischen Nationalmuseum zu veranstalten, war durch das im Jahre 1908 erfolgte Erscheinen des Katalogs des „Europäischen Porzellans des Bayerischen National-Museums" veranlaßt worden, der den Wunsch rege werden ließ, in einem möglichst abgerundeten und möglichst vollständigen Bilde die Produktion der alten Bayerischen Porzellanmanufakturen vorzuführen. Der von der Direktion gegebenen Anregung folgend gelang es, zur Ausstellung über 2100 Gegenstände der Manufakturen Nymphenburg, Ansbach, Frankenthal und Zweibrücken und damit die umfangreichste bisher in Deutschland stattgefundene Porzellan-Spezialausstellung zusammenzubringen. Für den Erfolg der Ausstellung war es von großem Werte, daß der Königlich Bayerische Hof die reichen zum Teil noch un-

Abb. 3.

ALTAR AUS DER SCHLOSSKAPELLE VON UNTER-OELKOFEN BEI GRAFING VON 1517—1520

gehobenen Schätze aus den bayerischen Schlössern zur Verfügung stellte und daß auch die übrigen Mitglieder des bayer. Königshauses und eine Reihe anderer deutscher Fürstlichkeiten die Ausstellung mit ihrem Porzellanbesitz unterstützten. Ebenso gebührt der Dank für die glückliche Durchführung dem außerordentlich regen Interesse, das die großen und kleinen deutschen und österreichischen Museen dem Unternehmen des bayerischen Nationalmuseums entgegenbrachten. Die Arbeiten an der Ausstellung lagen in den Händen des Direktors, des Kustos Dr. Buchheit, vor allem aber in den Händen des Konservators Dr. Hofmann, der auch den umfassenden und umfangreichen illustrierten Katalog der Ausstellung bearbeitete.

In der zweiten Hälfte September des Jahres 1909 wurde anläßlich des IX. Internationalen kunsthistorischen Kongresses in der großen Halle hinter dem Waffensaal eine Ausstellung von Gemälden der Münchener Malschule des 15. Jahrhunderts und des beginnenden 16. Jahrhunderts veranstaltet, die zum erstenmal einen Ueberblick über diese wichtige oberdeutsche Lokalschule zu geben versuchte. Die Gemälde wurden in dankenswerter Weise zum großen Teil aus öffentlichen, zum Teil aber auch aus Privatbesitz zu diesem Zwecke dem Museum überlassen. Ein kleiner orientierender Katalog dieser Ausstellung hatte den k. Kustos Dr. Buchheit zum Verfasser.

II. NEUERWERBUNGEN.

Unter den Erwerbungen von Gegenständen der prähistorischen und römischen Zeit sind besonders hervorzuheben: ein Bronzeschwert aus der frühen Hallstatt-Periode von besonders eleganter Schilfblattform, welches im Wagingersee gefunden wurde. Ferner ein italischer Gefäßhenkel aus Bronze von ca. 50 v. Ch. aus Karlstein bei Reichenhall, der sich durch die elegante modern-naturalistische Wiedergabe von Rebenblättern auszeichnet. Das geschichtlich interessanteste Stück aus römischer Zeit dürfte in einer Inschriftplatte von weißem Marmor zu erblicken sein, welche bei Kösching, Bez.-Amt Ingolstadt, gefunden wurde und sich auf Kaiser Titus, den Sohn Vespasians, bezieht. Sie rührt aus der ersten Hälfte des Jahres 80 p. Chr. her und stellt das älteste der bisher bekannten Denkmäler des Rhätischen Limes dar.

Für die kulturgeschichtliche Sammlung der Gotik und Renaissance gelang es, eine Reihe guter deutscher und Tiroler Truhen zu erwerben. Unter denselben fällt eine mit reichen Einlagen in Eschenmasern geziertes Exemplar aus der

Abb. 4.
Szene aus dem Leben der hl. Ottilie. Holzrelief aus Mörsach bei Gunzenhausen. Um 1520—1530.

1. Hälfte des 16. Jahrhunderts auf. Den wesentlichsten Zuwachs erhielt diese Abteilung des Museums durch eine Anzahl von Skulpturen und Malereien. Das umfangreichste Stück ist ein Flügelaltar des frühen 16. Jahrhunderts aus der Schloßkapelle von Unter-Oelkofen bei Grafing, der in seinem Schrein drei vorzüglich geschnitzte Heiligenfiguren Maria, Erasmus und Georg enthält. (Abb. 3.) Die reichen Malereien der beweglichen Standflügel der Heiligendarstellungen lassen sich fast durchwegs auf Stiche und Holzschnitte von Cranach, Schäuffelein, Baldung-Grien, Springinklee u. a. zurückführen, ein trefflicher Beweis für den tiefen Einfluß, den die graphische Kunst vorzugsweise Fran-

kens auf die Kunst der frühen Renaissance in Altbayern ausübte. Sind auch die Gemälde nicht von bedeutender künstlerischer Qualität, so erfreuen sie doch durch die lustige Farbengebung, die im Verein mit der reichen Vergoldung dem Altar eine außerordentlich prächtige Wirkung verleiht. Besonders wertvoll für die geschichtliche Forschung ist die genaue Datierung des Altars durch die Jahre 1517—1520. (Vgl. die christliche Kunst VI [1909] S. 65 und Jahrbuch der k. preußischen Kunstsammlungen XXXII. [1911]). Einer etwas späteren Zeit ist das überlebensgroße Relief einer großzügig empfundenen schmerzhaften Maria zuzuschreiben, deren Herkunft aus der Stadtpfarrkirche von Dingolfing festzulegen gelang. (Abb. 1.) Das Relief vertritt in vorzüglicher Weise den lebendig-barocken Stil, der für Niederbayern und für die Zeit von ungefähr 1520—30 bezeichnend ist. Ehedem war das Relief zugleich mit einem leider verloren gegangenen Johannes zu Seiten eines Triumphkreuzes im Chorbogen der genannten Pfarrkirche untergebracht. Neben diesen altbayerischen Werken interessieren noch zwei fränkische Reliefs der gleichen Zeit, Szenen aus dem Leben der hl. Ottilie vorstellend. (Abb. 2 u. 4.) Sie stammen von einem Altar aus der Kirche zu Mörsach bei Gunzenhausen. Zwei hiezu gehörige Reliefs befinden sich in dem Diözesanmuseum zu Eichstätt. Die beiden Darstellungen sind ikonographisch und stilistisch von Interesse. Von dem gleichen Meister besitzt das Museum bereits jene sechs kleinen in Bux geschnittenen Reliefs der 10 Gebote, welche bisher Veit Stoß zugeschrieben zu werden pflegten. Von den Skulpturen späterer Zeit heben wir noch hervor eine sog. Johannes-Schüssel, die das Haupt des Täufers in einer großen Muschel zeigt und eines der letzten Beispiele dieses eigenartigen Kultgerätes zu sein scheint. (Abb. 5.) Die strenge Stilisierung der Haare und der ganze Gesichtstypus lassen auf eine Entstehungszeit um 1600 schließen. Ebenfalls von einer Johannesschüssel scheint ein in Ton modelliertes glasiertes Haupt Johannes des Täufers aus derselben Zeit herzurühren. Hier möge auch eines Tonreliefs der Mariä-Krönung von außerordentlich subtiler Modellierung gedacht sein. (Abb. 6.) Nach dem Monogramm M K und der Jahreszahl 1590 ist diese Arbeit dem gleichen Meister zuzuschreiben, welcher vermutlich in Rosenheim saß und von dem sich mehrfach Arbeiten in Innerthann, Jakobsberg und Schönau, Bezirksamts Rosenheim befinden, und von dem das Museum bereits ein ähnlich feines Tonrelief der Kreuzigung besitzt. (Vergl. Münchener Jahr-

Abb. 5. Johannesschüssel, in Holz geschnitzt und bemalt. Um 1600.

buch 1909 S. 207 und Zeitschrift für Christl. Kunst 1910 Seite 121).

Unter den Gemälden erscheint ein Holztafelgemälde des Passauischen Hofmalers Wolf Huber (1490?—1553) umsomehr begrüßenswert, als dieser Meister bisher mit keinem Werke in einer bayerischen Sammlung vertreten war (Abb. 7). Es stellt eine Mariä Heimsuchung dar, welche unleugbar den Einfluß Albrecht Dürers verrät, der durch das Gegenstück des Gemäldes, eine „Flucht nach Aegypten" in der Bibliothek des k. Kunstgewerbemuseums zu Berlin zur Evidenz nachgewiesen erscheint (vergl. Monatshefte für Kunstwissenschaft II [1909] Seite 547). Als Leihgabe wurde dem Museum eine hübsche Madonna des sogenannten Hausbuchmeisters zur Verfügung gestellt. Kostümlich interessiert das Porträt des Landshuter Regierungsrates Johann Joseph Anton Freinhuber, gest. 1752; ein Geschenk des Herrn Kunstmalers Franz Wolter.

Spärlich erwies sich der Zuwachs von Metallarbeiten. Von den Edelmetallarbeiten heben wir hervor: einen silbernen Zunftbecher in der Form eines Hammers, ehemals der Schmiedezunft Freising gehörig, der in dankenswerter Weise vom Zentralkranken-Unterstützungsverein München dem Museum schenkungsweise überwiesen wurde. (Abb. 8.) Das ansprechende mit mauresken Gravierungen versehene Stück trägt die Jahreszahl 1583. Ferner nennen wir einen goldenen Verlobungsring aus Regensburg, dessen schlichte innige Inschrift: „ich din und Du min" in ihren Schriftcharakteren auf das 14. Jahrhundert hinweist. Von den Arbeiten aus unedlem Metall erwähnen wir nur ein stilistisch interessantes Vortragskreuz von vergoldetem Kupfer mit reicher Gravierung. Eine gewisse Verwandtschaft mit italienichen Arbeiten läßt es als eine Südtiroler Arbeit der Zeit um 1460 erscheinen.

Durch die Ausstellung „Altes bayerisches Porzellan" ergab sich dem Museum die günstige Gelegenheit, die keramische Sammlung weiter auszubauen, einerseits durch Ankäufe, andererseits durch das besondere Entgegenkommen von Sammlern, welche eine Reihe der wertvollsten Stücke dem Museum als Leihgabe überließen. Unter den Nymphenburger Erzeugnissen beanspruchen die Sitzfiguren der vier Jahreszeiten, sowie die Statuetten des Apollo und der Diana von Dominikus Auliczek nicht allein durch ihre Größe, sondern auch durch die Schönheit der Bemalung und die gute Erhaltung den ersten Platz. Sehr charakteristisch vertreten sind auch die kleineren Einzelfiguren

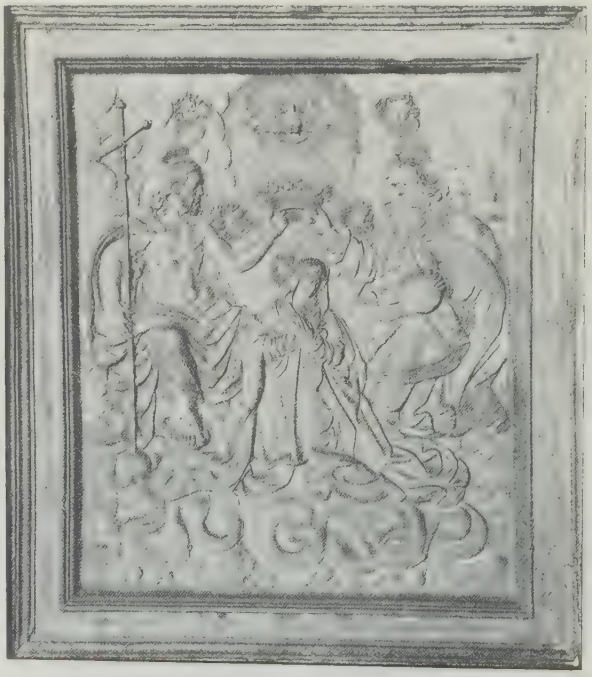


Abb. 6. Tonrelief, bezeichnet M K 1590.

durch verschiedene Gestalten aus der italienischen Komödie und durch Liebespaare. Unter den Frankenthaler Arbeiten ragt die bisher nur in einem Exemplar bekannte farbige Statuette des hl. Karl Borromäus von Konrad Link (Abb. 9.) hervor, ferner lebendige Tiergruppen von Franz Bastelli. Der Gruppe Ansbach wurden eingereiht: die Statuen einer Venus mit Amor und eines Merkurs. Die Sammlung von Fayencen wurde bereichert durch zwei Kaffee-Service, eines braun mit Golddekor, eines gelb mit Silberdekor, die beide Bayreuther Ursprungs sein dürften und aus dem Anfange des 19. Jahrhunderts stammen. Von den ziemlich zahlreichen Fayenzen des 18. Jahrhunderts mögen

erwähnt werden: drei große Ansbacher Vasen mit chinesischem Schmuck, teils blau, teils bunt bemalt (Abb. 10.); ferner zwei Nürnberger Krüge mit guten figürlichen Malereien, und der Krug eines Freiherrn von Barth zu Harmating mit dessen Wappen, der wohl der Fabrik Hanau zuzuweisen sein dürfte. (Abb. 11.)

In die Kostümsammlung wurden eingereiht ein Koller von sämischem Leder mit Silberbesatz, aus dem 17. Jahrhundert herrührend, dann eine Sammlung interessanter holzgeschnitzter Stöcke, vorzugsweise des 17. und 18. Jahrhunderts. Aus dieser kunst- und kulturgeschichtlich interessanten Sammlung, welche Kommerzienrat Kaspar Braun dem Museum als Geschenk überwies, erscheinen von besonderem Interesse einige sehr geschickt geschnittene Hirtenstäbe, welche ehemals bei Aufführungen von Schäferspielen Verwendung fanden. (Abb. 12.) Die Textilabteilung ergänzte sich vorzugsweise durch Erwerbungen aus der bekannten Sammlung Lipperheide. Prächtige italienische Samtbordüren mit Seidenapplikaturen aus dem 16. Jahrhundert erscheinen, was künstlerischen Wert anbelangt, unbestreitbar an erster Stelle. Besonders bemerkenswert ist die in gleicher Technik ausgeführte Kappa eines Rauchmantels des frühen 17. Jahrhunderts und ein Meßgewand von origineller Wirkung vom Ende des 17. Jahrhunderts. Schöne Brokate des 17. und 18. Jahrhunderts wurden der Stoffmustersammlung eingereiht, gute Erzeugnisse an Nähspitzen des 17. Jahrhunderts der Spitzensammlung.

Abb. 7. Mariä Heimsuchung von Wolf Huber.

Mit gebührendem Danke sei schließlich der Gönner des Museums gedacht. Wertvollere Schenkungen von Altertümern und Kunstgegenständen haben der Sammlung zugewendet: Kommerzienrat A. S. Drey, Kommerzienrat Braun, Kommerzienrat Steinharter, Kunstmaler Wolter, sämtlich in München, und Architekt A. Stöhr in Würzburg. Bedeutendere Leihgaben stellten zur Verfügung: Frau Elise Hirth hier, Professor N. Pfretschner, Bildhauer in Berlin, und das k. Generalkonservatorium der Kunstdenkmale und Altertümer Bayerns.

DIE ERWERBUNGEN DER K. GRAPHISCHEN SAMMLUNG IM JAHRE 1909.

In diesem Jahre wurde die Kunst früherer Zeiten ausgiebiger bei den Erwerbungen berücksichtigt als in vorhergehenden Jahren. So wurden u. A. erworben drei Deckfarbenmalereien auf Pergament, je zwei Heilige darstellend, von einem unbekannten, wahrscheinlich in Augsburg lebenden Meister herrührend. Diese mehr durch ihre miniaturartige Ausführung als durch künstlerische Auffassung sich auszeichnenden Blätter stammen aus einem Kodex: Die Heiligen aus der Sipp-, Mag- und Schwägerschaft des Kaisers Maximilian I., der sich jetzt in der k. k. Hofbibliothek befindet. Dieser Kodex befand sich früher in dem Benediktinerkloster St. Blasien im Schwarzwald, kam dann infolge der Sekularisation in das Kloster St. Paul in Kärnten und wurde vor einigen Jahren von dem dortigen Prälaten dem Kaiser Franz Josef II. geschenkt, der ihn der k. k. Hofbibliothek überwies. Nach Simon Laschitzer [1]) fehlen diesem Kodex 14 Blätter, von denen Bl. 5, 34 und 42 die von der k. Graphischen Sammlung erworbenen sind. Diese 3 Blätter mit den Heiligen Tharsitia, Oda, Amalberga I und II, Nothburga und Karolomannus waren früher im Besitze des 1861 zu München verstorbenen Universitätsprofessors Ernst von Lasaulx und gingen dann in verschiedene Hände von Sammlern und Händlern über.

Ferner wurde ein großer mehrfarbiger Entwurf zu einer allegorischen Verherrlichung Christi von Giovanni Benedetto Castiglione angekauft.

Die Künstler der neueren Zeit sind vertreten durch August Schleich mit einem Aquarell: „Partie aus dem Park von Biederstein“ und durch die jüngst verstorbenen Hermann Braun und August Geigenberger. Von beiden wurde die Sammlung durch je sechs Zeichnungen vermehrt.

Unter den lebenden Künstlern sind hervorzuheben: Willi Geiger mit einer Farbstiftzeichnung, einen Stierkämpfer darstellend; der als vollendeter Schwarz-Weiß-Künstler plötzlich hervorgetretene Max Mayrshofer mit einer Tuschzeichnung und fünf Kohlezeichnungen, René Reinicke mit einer seiner feinen Gouachen: Osterbeichte, der altbekannte Landschaftsmaler Philipp Röth mit einer getuschten Kreidezeichnung, und endlich Fritz von Uhde mit einer vortrefflichen Kreidezeichnung: Sitzendes Mädchen.

Am meisten wurde die Sammlung durch Blätter der vervielfältigenden Künste vermehrt. Unter den Arbeiten deutscher und niederländischer Kupferstecher des 15. und 16. Jahrhunderts sind zu erwähnen:

Martin Schongauer, Wilder Mann mit Wappenschild. B. 103.

Albrecht Dürer, Die heilige Jungfrau und die heilige Anna. B. 29.

Der heilige Christophorus. B. 51.

Der Bauer und seine Frau. B. 83.

Abb. 8. Silberner Zunfthammer aus Freising. 1383.

[1]) Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses. Bd. V. Wien 1887. Fol. Seite 136.

Abb. 9. Porzellan-Statuette des hl. Karl Barromäus von Konrad Link.

Heinrich Aldegrever, Tarquinius und Lucretia. B. 63.
Der verliebte Lautenspieler. B. 172.
Albrecht Altdorfer, Salomos Götzendienst. B. 4.
Hans Sebald Beham, Nessus und Dejanira. Pauli 110.
Vase mit zwei Genien. Pauli 252.
Turnierende und spielende Kinder. Pauli 1383.
Jakob Binck, Der Landsknecht mit Frau und Kind. B. 67.
Silen. Pass. 118.
Friedrich Brentel, Herzog Johann Friedrich von Sachsen. Andr. 1.
Augustin Hirschvogel, Landschaft mit zwei Burgen. B. 59.
Hans Ladenspelder von Essen, Judith mit dem Haupte des Holofernes. Pass. 5.

Aufsteigendes Ornament. Pass. 57.
Hans Sebald Lautensack, Bildnis des Oswald von Eck. B. 13.
Lukas van Leyden, Joseph und die Frau des Potiphar. B. 20.
Alaert Claes, Reiter und Fußknecht. B. 36.
Kampf nackter Männer. Pass. 118.
Dolchscheide. Pass. 129.
Aufsteigendes Ornament. Pass. 136 und 137.

des Künstlers (B. 1.), Pieter Schenck und Arend van Halen, denen als spätere englische Proben dieser Technik zwei große Blätter von Richard Earlom, le mariage à la mode, nach William Hogarth sich anschließen.

Der ältere Holzschnitt fand seine Vertreter in Hans Baldung Grien, St. Matthias 1519 (B. 15), Verkündigung Mariae (Meyer II, 630, 5) in Hans Burgkmair dem Aelteren mit dem

Abb. 10. Ansbacher Fayencevasen im chinesischen Geschmack. Erste Hälfte des 18. Jahrhunderts.

Monogrammist S. Vier Blätter mit Darstellungen aus dem Leben Christi. Pass. III, 51, 6. 7. 12. 13. Kolorierte Stiche auf Pergament.
Monogrammist W. Z., St. Simon Zelotes. (Unbeschrieben).
Jakob de Gheyn, Philipp de Marnix. Pass. 5.

Das siebzehnte Jahrhundert ist durch Niederländer vertreten und zwar durch Rembrandt, Der Bettler mit dem Stelzfuß (B. 179.), durch radierte Bildnisse von Willem Hondius und Romeyn de Hooghe, durch Schabkunstblätter von Jan van der Bruggen, die alte Goldwiegerin, Nicolas van Haeften, Selbstbildnis Blatte B. 58 Der Zorn, in Wolf Huber, mit der Darbringung im Tempel (B. 4.) und mit Christus am Kreuze (Pass. 10), in Tobias Stimmer mit dem großen Blatte: Die Uhr im Straßburger Münster (Andr. 106), außerdem mit einem italienischen (?) Holzschnitte des fünfzehnten Jahrhunderts: Der heilige Nikolaus von Tolentino zwischen betenden Gläubigen (Schr. 1636) und mit mehreren sogenannten Clairobscurholzschnitten von Ugo da Carpi, Andrea Andreani und Antonio da Trento.

Wie bisher wurde auch in diesem Jahre die neuere Kunst, und zwar besonders die deutsche, wieder in ausgedehnter Weise zu den Erwer-

bungen herangezogen. Hier sind folgende Künstler bemerkenswert:

Hermann Braun, vier Radierungen, Motive aus Hamburg und Neckarsteinach.

Sion Wenban, Zwanzig Radierungen dieses früh Verstorbenen.

Hans Barthelmess in Stuttgart, sechs Radierungen.

Lovis Corinth, Selbstbildnis mit Modell, Radierung.

Doris am Ende, Drei Radierungen und eine Kaltnadelarbeit.

Otto Ubbelohde, vier Radierungen:
Herbstwetter.
Motiv an der oberen Lahn.
Wegweiser.
Hünengrab.

Joseph Uhl, drei Radierungen:
Die Schande.
Die Sorge.
Der Dichter.

Nicht minder fand der künstlerische Steindruck Berücksichtigung. Außer zahlreichen Blättern, aus der ersten Zeit seines Entstehens, von

Abb. 11. Süddeutsche Fayencekrüge des 18. Jahrhunderts.

Alexander Eckener in Stuttgart, sechs Radierungen und Kaltnadelarbeiten.

Emil Ludwig Euler, sieben Radierungen, meistens Bildnisse.

Willi Geiger, Bildnis einer sitzenden Dame, Radierung und Aquatinta.

Otto Greiner, vier Radierungen:
Ganymed.
An Haferkorn.
Ex libris von Dr. Hartwig und Dr. Smidt.

Josef Neumann, Bildnis des Prinzregenten Luitpold von Bayern. Große Radierung nach dem Gemälde von Alexander Fuks.

Otto F. Probst, Augustinerkirche in München. Radierung.

Dominik und Simon Quaglio, Max Wagenbauer und Max Mayrhoffer wurden Arbeiten von folgenden neueren Künstlern erworben:

Fritz Boehle:
St. Georg.
St. Martin.
Pflügen I.
Pflügen II.
Feldarbeit.
Pferdeschwemme.
Am Brunnen.
Bierbrauer.
Mittag.
Feierabend.

Otto Greiner:
Feilbietung.
Mein Zeichenlehrer.
Signor Pichler.
Dr. Guthmann.
Siegfried Wagner.
Carlos Grethe:
Lootseboot.
Fischerboote auf der See.
Böiges Wetter.
Hans von Hayek:
Bauernhütten hinter einem Steinwall.
Tauwetter.
Landschaft mit Windmühlen.
Fischerboote im Hafen.
Allee.
Helene Lange:
Gelbe Rosen.
Farbenlithographie.
Maria La Roche:
Alte Rheinbrücke in Basel.
Auf dem Baseler Münsterturm.
Farbenlithographien.

Ferner wurden noch Proben des modernen Farbenholzschnittes in die Sammlung aufgenommen, nämlich fünf Blätter von Daniel Staschus und vier Blätter von Maria Geibel: Weimar und das Goethehaus.

Nicht unerwähnt darf bleiben, daß die Sammlung politischer Karikaturen, besonders aus den Jahren 1848 und 49, um 43 Blätter vermehrt wurde.

Die Kunst des Auslandes mußte in diesem Jahre etwas zurücktreten; es wurden nur erworben die sehr seltene Folge der ersten lithographischen Versuche in England: „Specimens of Polyautography", die in zwei Heften mit je sechs Blättern im Jahre 1803 zu London erschienen waren, und dann noch drei Radierungen von Muirhead Bone und vier Blätter von dem hochgeschätzten französischen Meister Jean Louis Forain:
Retour du Calvaire.
Fille-Mère.
Retour du fils prodigue.
Drei Radierungen und die Kaltnadelarbeit: Tribunal.

Unter den Erwerbungen für die Kunstbibliothek sind hervorzuheben:
Ausstellung älterer englischer Kunst 1908 in der K. Akademie der Künste zu Berlin. Berlin 1909. Fol.
Bock, Th. de. JakobMaris. Amsterdam 1908. Fol.
Bode, Wilh. und Posse, H. Vollständiger beschreibender Katalog des Kaiser-Friedrich-Museums mit Abbildungen. Berlin 1909. 4°.

Abb. 12. Ende eines Hirtenstabs. Um 1750.

Claus, Jos. M. B. Holz- und Metallschnitte des 15. Jahrhunderts aus den Stadtbibliotheken zu Colmar und Schlettstadt. Straßburg 1909. Fol.
Dayot, Armand, et Vaillat, Léandre. L'oeuvre de J. B. S. Chardin et de J. H. Fragonard. Paris 1908. 4°.
Disegni del British Museum. I. und II. Serie. Firenze 1909. Fol.

Flechsig, Eduard. Sächsische Bildnerei und Malerei vom 14. Jahrhundert bis zur Reformation. I. Lieferung. Leipzig 1909. Fol.

Hind, A. M. A short history of engraving and etching London 1908. 8°.

Kaiser Maximilians I. Gebetbuch mit Zeichnungen von Albrecht Dürer und anderen Künstlern. Facsimile-Ausgabe, herausgegeben von Karl Giehlow. Wien 1908. Fol.

Koegler, Hans. Einzelne Holz- und Metallschnitte des XV. Jahrhunderts aus der Universitätsbibliothek in Basel. Straßburg 1909. Fol.

Moreau-Nélaton M. Le portrait à la cour de Valois. Crayons Français du XVI. siècle, conservés au Musée Condé à Chantilly. 5 vols. Paris 1908. Fol.

Murray C. Fairfax. A selection from the collection of drawings by the old masters. London. Fol.

Muther, Richard. Geschichte der Malerei. 3 Bände. Leipzig 1909. 8°.

Pfeiffer, Maximilian. Einzel-Formschnitte des 15. Jahrhunderts in der K. Bibliothek Bamberg. 1. Bd. Straßburg 1909. Fol.

Polde Mont. Le Musée d'Anvers. Anvers 1908. Fol.

Publikationen der graphischen Gesellschaft in Berlin.

Publikationen der Vasari Society in London.

Schmidbauer, Richard. Einzel-Formschnitte des XV. Jahrhunderts in der Bibliothek Augsburg. Straßburg 1909. Fol.

Senefelder, Alois. Vollständiges Lehrbuch der Steindruckerei. München 1818. 4°.

Singer, Hans Wolfgang. Max Klingers Radierungen, Stiche und Steindrucke. Berlin 1909. 4°.

Strong, Arthur. Reproductions in facsimile of drawings by the old masters in the collection of the Earl of Pembroke and Montgomery at Wilton House. London 1900. Fol.

Neben den Erwerbungen durch Kauf dürfen aber auch nicht die Geschenke vergessen werden, mit denen die Sammlung gerade in diesem Jahre reichlich bedacht wurde.

Es seien hier besonders erwähnt:

Drei große getuschte Bleistiftzeichnungen von Friedrich Overbeck: Die Poesie von den Künsten umgeben und die klugen und die törichten Jungfrauen. Geschenk von Fräulein Bettina Ringseis.

Sechs Zeichnungen von Carlos Grethe und zehn Bleistiftskizzen von Karl Spitzweg. Geschenk von Dr. jur. Michael Berolzheimer.

75 Aquarelle und Zeichnungen von Ludwig Hartmann. Geschenk von Fräulein Therese Waldmann.

Elf Studien in Bleistift- und Federzeichnung von Franz Simm. Geschenk des Künstlers.

48 Kreide- und Bleistiftzeichnungen von Alfons Spring. Geschenk der Erben des Künstlers.

An Kunstblättern sind zu verzeichnen:

Augustin Hirschvogel, Burg Murana in Ungarn. B. X., 79.

Großes Wappen des Laßla von Edlasperg. P. III, 259, 144.

Wolf Huber, Die Beschneidung. B. VII, 485, 3.

Monogrammist M. T. (Martin Treu?) Sechs Kupferstiche aus der Geschichte des verlorenen Sohnes. B. 4, 5, 7—10.

Zwei Musikanten. B. 15.

Tanzendes Bauernpaar. B. 20.

Geschenk von Dr. Robert von Ritter.

Drei unvollendete Probedrucke von Giuseppe Longhi, Antonio Perfetti und Georg Jakob Felsing. Geschenk von Dr. Max Maas.

Eigene Arbeiten schenkten die Künstler:

Frank M. Armington in Paris, le Trocadéro. Radierung.

Emil Ludwig Euler, zwei Probedrucke seiner Radierungen.

Heinrich Haberl, zwei Radierungen.

Joseph Neumann, Sommernacht am Rhein, Radierung nach dem Gemälde von Ernst Boettcher.

Otto F. Probst, drei Radierungen.

Frau M. Nossen in Kiel schenkte elf Radierungen von Friedrich Loos und die Kunstanstalt Meisenbach, Riffarth & Co. hier bereicherte die Sammlung durch eine große Anzahl künstlerischer Gelegenheitsarbeiten, darunter solche von J. Becker-Gundahl, Maximilian Dasio, Nikolaus Gysis, Kunz Meyer, Adolf Oberländer, Harry Schulz, Rudolf von Seitz, Franz Skarbina, Franz von Stuck, Otto Ubbelohde, Hermann Vogel-Plauen.

Die Bibliothek wurde vermehrt durch Geschenke von Fräulein Bettina Ringseis mit der seltenen Original-Ausgabe von Clemens Brentanos Gockel, Hinkel und Gackeleia, von Pro-

fessor Dr. Hyacinth Holland mit dem in München 1841 erschienenen Buche: Harfentöne, das mit lithographierten Bildern und Randzeichnungen von J. F. Lentner geschmückt ist, von Ismael Gentz mit einer von ihm gezeichneten und in Heliogravüre nachgebildeten Porträtsammlung bekannter Persönlichkeiten, von dem englischen Maler und Dichter Sir James Guthrie mit acht Exemplaren seiner Privatdrucke, und von Meisenbach, Riffarth & Co. mit einer Mustermappe der verschiedenen von dieser Kunstanstalt gepflegten Reproduktionstechniken.

HEINRICH PALLMANN.

MITTEILUNGEN DER K. HOF- UND STAATSBIBLIOTHEK (HANDSCHRIFTENABTEILUNG).

Als in den Zeiten der Säkularisation die Bibliothek des früher reichsunmittelbaren Zisterzienserstiftes Kaisheim dazu verwendet worden war, den Grundstock der neugeschaffenen Provinzialbibliothek Neuburg a. D. zu bilden, trachtete der damalige Direktor der Münchener Zentralbibliothek Joh. Chr. Freiherr von Aretin darnach, die Kaisheimer Handschriften, Inkunabeln und seltenen Drucke nach München in seine Bibliothek zu bekommen. Nach vielen Bemühungen erwirkte er denn auch einen kurfürstlichen Befehl auf Ablieferung der von ihm gewünschten Kaisheimer Bücherschätze nach München. Jener Befehl wurde jedoch nur teilweise ausgeführt, und eine ziemliche Anzahl von Handschriften, Inkunabeln usw. aus den Kaisheimer Beständen blieb zu Neuburg zurück. Diese wurden erst jetzt mit anderen Neuburger Stücken, welche zweckmäßiger in der Münchener Staatsbibliothek verwaltet werden, nach München verbracht, wodurch die Münchener Bibliothek nach mehreren Seiten hin erwünschte Ergänzungen erhielt. Ueber kunstgeschichtlich bemerkenswerte Stücke, welche durch jene Auslieferung nach bisherigem fast völligen Verborgensein nunmehr der Wissenschaft näher gebracht werden, seien folgende Mitteilungen gemacht:

Vor allem ist unter den 134 Handschriften ein prächtiges Antiphonarium zu erwähnen. Es ist ein sehr beachtenswertes Erzeugnis der oberdeutschen Miniaturmalerei; von der Gabelentz kannte es nicht, als er seine Abhandlung „Zur Geschichte der oberdeutschen Miniaturmalerei im 16. Jahrhundert“ (Studien zur Deutschen Kunstgeschichte, Heft 15) schrieb. In dem mächtigen Pergamentband von 278 Blättern in Großfolio-Format von 53 : 39 cm sind 18 Seiten mit reichem künstlerischen Schmuck bedeckt. Große Initialen sind in rechteckige Felder gestellt und die Räume darin wurden mit Bildern ausgefüllt, mit biblischen Szenen, Heiligendarstellungen, den Symbolen der Apostel und einem Kirchweihbild. Die breiten Ränder der Handschrift sind mit außerordentlich mannigfaltigen und phantasievollen Verzierungen bemalt, welche teils von den Initialen ausgehen, teils nicht in Zusammenhang mit jenen stehen. In ihrer abwechslungsreichen Gestaltung lassen sie die Hand eines sehr tüchtigen Miniaturmalers erkennen. Diese Randornamente stammen zwar von dem gleichen Maler wie die Initialbilder, stehen künstlerisch jedoch weit höher als die letzteren. Der Miniaturist hatte entschieden ein besonderes Talent für das Ornamentale. Alle Malereien des Antiphonariums sind in lebhaftesten Farben gehalten, mit reicher Verwendung von Gold, dabei aber doch geschmackvoll. Der farbenfreudige Schmuck der Handschrift dürfte das Erzeugnis eines Augsburger Meisters sein, wie ich, einer freundlichen Aeußerung des Herrn Universitätsprofessors Dr. Berthold Riehl mich anschließend, glauben möchte. Der Meister verrät sich uns nur mit seinem Monogramm NB, welches er — leicht übersehbar — auf einem Bild der hl. Agnes (Bl. 39) angebracht hat. Wir kennen bisher keinen Miniaturisten dieses Monogramms und stehen somit vor der Aufgabe, seinen Namen noch ausfindig zu machen. Das Antiphonarium ist für den kunstsinnigen Abt Johannes Reitter von Kaisheim (1509—1540) gemalt worden, wie dessen Wappen in dem Miniaturenschmuck auf Bl. 238 erkennen läßt. An zwei Stellen ist in den Malereien die Jahrzahl 1531 angebracht. Der schöne Band des Antiphonariums (jetzt Clm. 28 150, zur Zeit der k. Provinzialbibliothek Neuburg a. D. zu Ausstellungszwecken wieder überlassen) enthält nur den Winterteil der Antiphonen auf die Heiligen, so daß man vielleicht annehmen darf, daß auch noch ein in gleicher Weise ausgestatteter Band mit dem Sommerteil einst in Kaisheim vorhanden gewesen sei, der aber heutzutage verschwunden ist. Die 18 Miniaturenseiten des Antiphonariums sind in der auch heuer wieder beträchtlich vermehrten, jetzt schon 4855 Blätter zählenden Sammlung von

photographischen Einzelaufnahmen aus den Schätzen unserer Bibliothek (Verlag von Hofphotograph Teufel dahier) unter Nr. 4469–4486 erschienen.

Von den übrigen aus Neuburg nach München gelangten Handschriften sind ihres künstlerischen Schmuckes wegen hier zu nennen: Clm. 28218 (kanonistische Traktate, XIII/XIV. Jhdt.) mit drei eigenartigen, hervorragend interessanten italienischen Miniaturen, Clm. 28159 (Decretum Gratiani, XIV. Jhdt.) mit 38 italienischen Initialminiaturen, darunter ein feingemaltes Titelbild, Clm. 28160 (Summa Hostiensis, XIV. Jhdt.) mit elegant ornamentierten italienischen Initialen, Clm. 28184 (Vincentius Bellovacensis, Speculum historiale, XIV. Jhdt.) mit zierlich geschmückten französischen Initialen, Clm. 28157, 28158, 28164, 28165, 28167, 28168 (alle aus dem XII. Jhdt.), 28169 (vom Jahr 1263), 28171 (vom Jahr 1288), 28170, 28172, 28182, 28192 (alle aus dem XIII. Jhdt.), sämtlich mit bemerkenswerten Initialverzierungen deutschen Ursprungs, Clm. 28153 (ein Missale vom Ende des XVI. Jhdts.) mit vier konventionellen, aber doch nicht uninteressanten deutschen Initialbildern aus der Verfallzeit der Miniaturmalerei. Von Werken der graphischen Kunst brachte die Neuburger Auslieferung den Inkunabelband mit dem kostbaren Teigdruck nach München, über welchen Berichterstatter in Halbband II des Jahrgangs 1907 dieses Jahrbuches, S. 24ff. nähere Angaben gemacht hat.

Die kunsthistorisch wichtigste Erwerbung aus Neuburg aber war ein Handschriftenband des XVI. Jhdts. in Großfolio (jetzt Cgm. 6592): des Berner Predigers Sebastian Maier Commentarius in Apocalypsim Johannis apostoli, verdeutscht 1544 durch Laurentius Agricola in Kloster Medingen. In den vom Uebersetzer teilweise eigenhändig geschriebenen Text dieser Auslegung der Apokalypse sind die schönen, eigenartigen Holzschnitte des Lauinger Meisters Matthias Gerung eingebunden, über welche Campbell Dodgson im Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen XXIX (1908), S. 195—216 unter Feststellung der wenigen erhaltenen Exemplare (ohne die von mir erst gefundene Neuburger Folge) eingehend berichtet hat. 58 Blätter Meister Gerungs in prachtvoller Erhaltung bilden den Schmuck unserer handschriftlichen Apokalypse-Auslegung. Bei der großen Seltenheit der Holzschnittfolge (keine bayerische Staatssammlung besaß sie bisher; auf bayerischem Boden liegen nur in der fürstlich Öttingenschen Bibliothek zu Maihingen 13 Blatt) ist der Fund dieses Exemplars sehr begrüßenswert, besonders wegen des bisher unbekannten Zusammenhanges der Holzschnitte mit dem Text der Handschrift. Eine nähere Untersuchung über diesen Zusammenhang wird manches Rätsel, welches bisher über einem Teil der seltsam phantastischen Holzschnitte des Lauinger Meisters lag, zur Lösung bringen.

Georg Leidinger.

SITZUNGEN DER KUNSTWISSENSCHAFTLICHEN GESELLSCHAFT IN MÜNCHEN. 1909—10.

Festsitzung, 13. Dezember 1909. Freiherr F. W. von Bissing sprach über Altägyptische Goldschmiedekunst, wobei er den altägyptischen Schmuck diesmal absichtlich von der Betrachtung ausschloß. Ehedem kannten wir die Erzeugnisse der ägyptischen Goldschmiede fast ausschließlich von den Wandgemälden der thebanischen Gräber und Tempel her. Es konnte sogar zweifelhaft bleiben, wieweit die Weihgeschenke etwa Tuthmoses III. an Amon aus der Beute seiner syrischen und afrikanischen Feldzüge fremde Arbeit oder nur aus fremdem Gold in Ägypten hergestellt waren. In einigen gleichzeitigen Gräbern waren allerdings ägyptische Goldarbeiterwerkstätten abgebildet, in denen völlig gleichartige Gefäße hergestellt wurden.

Von Originalen kannten wir eigentlich nur zwei Schalen des Louvre, Geschenke Tuthmoses III. an seinen tapferen General Thuti, die einen günstigen, aber keineswegs besonders hohen Eindruck von der ägyptischen Toreutik hinterließen. Eine Silberschale des Berliner Museums, von Cesnola aus Kypros heimgebracht, war neuerdings trotz der nachgewiesenen engen Beziehungen zu einer Bronzeschale mit konzentrischen Friesen auf der Innenseite, die aus einem ägyptischen Grab um 1400 stammte, als phönikisch bezeichnet worden (vgl. unten, 2. Mai 1910).

Da gelang es C. C. Edgar in Bubastis im Delta zwei große Schätze von Silber- und Goldgefäßen aus der Zeit der XIX. Dynastie für das Museum in Kairo zu sichern. Die Hauptstücke zeigte der Vortragende nach der schönen Publikation im Musée Égyptien in Lichtbildern; darunter befindet sich eine Schale mit hieroglyphischer Inschrift, deren getriebene und teil-

weise nachgravierte, in umlaufenden Streifen angeordnete Reliefs den gleichen Stil zeigen wie jene Berliner Silberschale. Genau wie bei den gleichzeitigen Fayencen fehlt es nicht an Einflüssen asiatischer Kunst, aber der echt ägyptische Ursprung dieser Schale, folglich auch der Berliner, ist unzweifelhaft.

Gravierte oder getriebene Darstellungen gleichen Stils begegnen nun auch auf anderen Gefäßen aus Bubastis, kugeligen Flaschen, Krügen usw.

Besonders schön ist eine silberne Kanne, deren goldener Henkel die Gestalt eines Bockes hat, der lüstern zum Rand des Gefäßes hinaufgeklettert ist.

Neben den Gefäßen fand sich natürlich auch Schmuck, Armbänder, Brustgehänge, goldene Knöpfe, wie sie ähnlich im Leidener Museum bewahrt werden und die wohl am Ohr getragen wurden.

Dank Th. Schreiber's Untersuchungen war uns das Enkelkind der ägyptischen Toreutik des neuen Reichs, die Alexandrinische Toreutik, seit langem bekannt. Auch für sie sind wertvolle neue Funde dem Boden Ägyptens entstiegen: Schalen, Teller mit Palmetten und Tropfenornamenten, zum Teil aus Lotosblüten aufwachsend, vor allem aber ein prachtvolles Horn aus Silber mit reicher Vergoldung in Gestalt eines Greifen, eines der herrlichsten Erzeugnisse antiker Goldschmiedekunst überhaupt.

Herr L. Scherman sprach sodann über Silen-Typen in der religiösen Bildnerei Indiens und Ostasiens.

Die Beeinflussung indischer Kunst durch griechische Künstler und Kunsthandwerker und durch von Griechen angelernte Inder ist eine in der Fach-Literatur längst anerkannte Tatsache. Die von Baktrien aus inaugurierte gräco-buddhistische Periode hat — von vielen in Zeitschriften zerstreuten Aufsätzen abgesehen — in dem unübertrefflichen Handbuche Grünwedel's und in dem seiner Vollendung entgegenreifenden ausführlichen Werke Foucher's ihre wissenschaftliche Darstellung gefunden. Bei der Untersuchung der Einzeltypen werden immer häufiger kulturhistorische Verbindungslinien bloßgelegt, die einerseits durch ihr hellenistisches Vorbild bis zur Antike zurückleiten, anderseits mit dem Siegeszuge des buddhistischen Pantheons durch das östliche und zentrale Asien mitten in die zeitgenössische bildnerische Kunst Chinas und Japans hineinführen. Ein charakteristisches Beispiel hierfür bietet sich uns auf Grundlage des von den genannten Forschern, von Vogel u. a. beigebrachten Materials im indisch-ostasiatischen Dickbauch-Typus dar. Schon vor Jahrzehnten hat man Trinkerszenen auf Sandsteinskulpturen im nordindischen Mathurā mit dem Silen-Vorbild zusammengestellt. Hält man daneben den ungefähr gleichaltrigen (Anfang der christlichen Ära) Löwenreiter mit der Traube auf dem östlichen Tore von Sāñcī, so erinnert das uns an die gewichtigen kunstgeschichtlichen Folgerungen, die Frdr. Hirth sicherlich mit Recht an die Einführung des vollendet schönen Weinornaments in die chinesische Kunst des zweiten vorchristlichen Jahrhunderts knüpft. Für die richtige Wertung der indischen Silentypen nun führt uns ein gutes Stück weiter der Hinweis von Furtwängler auf die Darstellung Silens als eines Kinderfreundes und Kinderbeschützers in der griechischen Volkskunst (Arch. f. Religionswiss. 10, 330 ff.). In der Fortentwicklung der indischen Gestalten des Reichtumsgottes begegnen wir genau derselben Ideenassociation. Es ist der Jambhala-Kuvera, dessen Darstellung auf dem indischen Festlande, in Ceylon, Java, Tibet usw. den Dickbauch-Typ geradezu popularisiert hat, wofür uns die Aufzeichnungen eines chinesischen Buddhistenpilgers aus dem 7. Jahrhundert den direkten Beweis liefern. Als Gefährtin ist ihm die Hāritī öfters zur Seite gegeben, bei der die lieblich holde Vereinigung von Mutter und Kind uns an ein Eirene-artiges Vorbild aus Griechenland denken läßt, zugleich aber auch an die mittelalterlich-chinesischen Kwanyin-Darstellungen nach Art der Madonnenbilder gemahnt. Für die männliche Gottheit wurden in echt indischer Auffassung und Methodisierung Gruppen von freundlichen und schrecklichen Formen geschaffen, die ihrerseits Verquickungen mit benachbarten Gestalten, insbesondere mit dem vielformigen Śiva, begünstigen mußten.

Unter den Attributen gibt der Ichneumon (Mungos) oder die aus seinem Fell gearbeitete Börse das Leitmotiv an. Damit sind wir, natürlich unter aufmerksamer Beobachtung der übrigen Charakterzüge, in den Stand gesetzt, unsere Figur über die Gruppe der aus Indien übernommenen vier Götterkönige Chinas hinaus nach Japan zu verfolgen, wo Daikoku, ein schon durch den Namen auf eine Form des indischen Śiva hinweisender Glücksgott, gewöhnlich von der Ratte begleitet wird; dieses Tier ist ein auf Mißverständnis beruhender Ersatz jenes Ichneumons.

Hotei aber, der ihm besonders nahestehende Gefährte aus derselben Gemeinschaft der japanischen Glücksgötter, rückt einem nahe verwandten Dickbauch-Typ zur Seite, der ursprünglich nur einen bevorzugten Arhat (d. i. einen in der Heiligkeit besonders vorgeschrittenen Mönch) darstellt, dann aber mit Vorliebe als kommender Buddha (Maitreya) Verwendung gefunden hat Dieser Dickbauch-Buddha bürgerte sich in Siam und China ein, und sein Name Poussa — eine radikale Abkürzung der chinesischen Umtönung des indischen Maitreya Bodhisattva — ist noch heute in französischen Wörterbüchern zu finden: man bezeichnet damit den Dickwanst im allgemeinen und im speziellen die in Holland und Deutschland unter dem Namen „Pagode" kursierenden Porzellanfiguren.

Sitzung am 10. Januar 1910.

Herr Habich weist zu dem berühmten Ambraser Brettspiel König Ferdinands I., gefertigt 1537 von Hans Kels in Kaufbeuern, nun in den Wiener Sammlungen (vgl. Jahrbuch des Allerhöchsten Kaiserhauses III, 1885) zwei bis jetzt fehlende Steine nach. Sie befinden sich im Besitze der Stadt Schweinfurt (Stadtbibliothek). Es sind auch hier wieder wie auf den andern Steinen Liebesszenen dargestellt, nämlich Phädra und Hippolytus in einer an das Weib des Potiphar und Joseph erinnernden Situation und Orpheus und Eurydike. Die Inschrift befindet sich auf der Rückseite der Steine.

Da der mutmaßliche Besteller des Spielbretts, der Kaufbeurer Patrizier Georg Hörmann, mit einer Bürgerin Schweinfurts, der gelehrten Olympia Fulvia Morata, die als die geistige Urheberin der historischen und mythologischen Darstellungen des Spielbretts gilt, in nahen Beziehungen stand, so hält der Vortragende es für nicht unmöglich, daß die Brettsteine sich schon seit alter Zeit in Schweinfurt befinden.

Freiherr F. W. von Bissing legt das Bruchstück eines Fußbodens aus dem Palast Amenophis III. bei Medine Habu (Theben) vor, das als Geschenk der vizeköniglichen ägyptischen Regierung in die Kgl. Glyptothek gelangt ist (vgl. oben S. 142). Es stellt eine Gans dar, die in einem Papyrusdickicht aufflattert, ist al secco gemalt auf eine dünne weiße Stuckschicht, der Ochsenhaare beigemischt sind, um sie haltbarer zu machen. Die Farben (blau, rot, gelb, grün, schwarz) sind Erd- und Metallfarben, das Schwarz Lampenruß. Sie wurden mit einem dickeren und einem dünneren Pinsel aufgetragen, weiß ist ausgespart, nie aufgesetzt. (Vgl. Bissing und Reach, Die malerische Technik der Hawata-Fresken, Annales du service des antiquités VII, S. 64). Ähnliche Fußböden sind aus Tell Amarna und el Hawata bekannt aus der Zeit des Nachfolgers Amenophis III., Amenophis IV. Sie sind in dem gleichen, lebhaften, impressionistischen Stil gemalt, der uns so seltsam modern anmutet. Von diesen Fußböden wurden Proben in Aquarellen von Max Reach vorgelegt. Die Motive sind überall die gleichen: Vögel und Rinder am Nil. Die Anordnung pflegt in parallelen Streifen um ein rechteckiges Mittelfeld zu gehen, das ein Wasserbecken mit Fischen oder dergleichen zeigt.

Bruchstücke solcher dekorativer Malereien, die für unsern Geschmack vor den streng stilisierten Grabgemälden den Vorzug verdienen, sind in europäischen Sammlungen ungemein selten.

Zum Schluß warf der Vortragende noch die Frage auf, ob aus dem Gegenstand der Bilder auf die Bestimmung des Raumes geschlossen werden könne, und wie alt die Sitte der bemalten Fußböden überhaupt in Ägypten sei? Während nach den Resten im Palast Amenophis III. die Wandmalereien auf den Zweck des Raumes wenigstens zuweilen Rücksicht zu nehmen scheinen, ist das bei den Boden- und Deckenmalereien bisher nicht nachweisbar. Die Sitte, die Wände mit Gemälden, die Decken mit farbigen Mustern, die Böden mit einem gemusterten Stucküberzug zu schmücken, ist mindestens seit dem mittleren Reich nachweisbar (Beni Hasan, Siut, Kahua).

Herr Pringsheim legt ein kleines Goldemailrelief: Verkündigung Mariens vor. Es ist wohl italienischen Ursprungs aus der Renaissance. Die Fassung ist modern.

Herr Lucian Scherman bespricht eine Neuerwerbung des Ethnographischen Museums: eine große Schachtel — wohl ein Fruchtbehälter — in Form eines Brotlaibes mit sorgfältigster Lackschnitzerei (Peking- oder Zinnoberlack) bedeckt. Unter der oberen roten Lackdecke erscheinen eine olivgrüne und eine chamoisfarbene Schicht, durch die das Messer des Künstlers die Schnitzarbeit stufenweise durchgeführt hat. Als Hauptornament tritt der kaiserliche Drachen, der nach dem Glücksjuwel jagt, aus Ringelwölkchen hervor. Dieses Motiv wiederholt sich neunmal. Der die Mitte füllende große Drachen ist von

denen auf der Seitenwandung durch ein hochgearbeitetes Mäanderband abgegrenzt. Das Stück dürfte der zweiten Blüte der chinesischen Lackschnitzkunst im 18. Jahrhundert angehören. Vgl. oben S. 175.

Eine dem Ethnographischen Museum zum Kauf angebotene Bronze gibt sodann Anlaß zu näheren Ausführungen über den Bodhisattva-Kult und die Anwendung der indischen Inkarnationstheorie seitens der buddhistischen Untertanen des russischen Reiches.

Herr Voll legte die Photographie nach einer Zeichnung vor, die im Dresdener Kupferstichkabinett aufbewahrt wird und die Bezeichnung von Quinten Massys trägt. Sie war die Veranlassung, daß die angeblich mit ihr übereinstimmende Pietà in der Münchener Pinakothek trotz allen gegen sie ausgesprochenen Zweifeln offiziell noch als Q. Massys geführt wurde. Der Vergleich ergibt aber, daß die Zeichnung gar nichts zu tun hat, weder mit dem Münchener Bilde, noch mit eigenhändigen Arbeiten des Q. Massys. Sie kann in der Frage, ob der Münchener früher sogenannte Q. Massys von diesem Künstler sei oder nicht, weiter nicht benützt werden. Die Zuschreibung unserer berühmten Pietà an Willem Key wird wohl kaum mehr zu bestreiten sein.

Herr Arndt legt einige Bronzen seines Besitzes vor, darunter das lebensgroße aus Rom stammende Fragment eines Jünglingskopfes, eine ungewöhnlich feine Originalarbeit hellenistischer Zeit, sowie mehrere in Kleinasien gefundene Gefäßhenkel, Arbeiten griechischer Kunsthandwerker für persische Besteller, aus dem Beginne des fünften Jahrhunderts vor Christus.

Herr Wolters weist zunächst auf die Übereinstimmung des eben erwähnten Arndt'schen Bronzefragmentes mit dem einen der Dioskuren von Montecavallo hin, aus der sich wieder für diese nachlysippische Entstehung ergibt. Sodann legt er verschiedene Altertümer aus Privatbesitz vor: einen griechischen (sogenannten korinthischen) Bronzehelm des sechsten Jahrhunderts vor Christus, eine kleine Bronzestatuette, die vermutlich einer italischen Bronzecista als Deckelschmuck gedient hat. Sie stellt einen Jüngling dar, der sich am Rücken mit dem Schabeisen reinigt. Einige besonders gut erhaltene, ein durch ungewöhnliche Dekorierung (Griff mit einer Keule geziert) und ein durch Fabrikmarke (πὰρ Πεισιστράτου, die auf dorisches Gebiet zu weisen scheint) bemerkenswertes Exemplar solcher Schabeisen wurden ebenfalls vorgelegt, endlich ein paar Bronzen (Brillenfibel und andere) aus dem Artemisheiligtum bei Lusoi, die sich durch ungewöhnlich schöne Patina auszeichnen. Zum Schluß legt der Vortragende die beiden neuen Veröffentlichungen A. Evans, Scripta Minoa I und H. Schrader, Archaische Marmor-Skulpturen im Akropolis-Museum zu Athen vor und erläutert kurz ihre Wichtigkeit.

Herr Stegmann bringt eine kleine Statuette aus Lindenholz, eine Madonna, mit, die eine Neuerwerbung des Nationalmuseums aus Privatbesitz bei Regensburg ist. Ohne künstlerisch sehr wertvoll zu sein, ist das Figürchen doch interessant, wegen der Seltenheit solcher kleiner Statuen um diese Zeit (1420); außerdem weisen die schlanken Verhältnisse auf Frankreich hin, während Gesichtsausdruck und Form der Krone auf oberdeutschen, bayerischen Einfluß schließen lassen. Wenn das Figürchen tatsächlich in Regensburg entstanden ist, erhebt sich die Frage, ob die Regensburger Plastik nicht französische Vorbilder zur Verfügung hatte.

Sitzung vom 14. Februar 1910.

Herr Habich weist für den Augsburger Matthäus Schwarz, den Auftraggeber der sog. „Wolfenbütteler Trachtenbücher" ein neues Dokument nach, nämlich sein Gebetbuch, das sich jetzt im Stifte Schlegl in Niederösterreich befindet. Der kulturhistorisch und kunstgeschichtlich interessante Pergamentband ist mit Miniaturen geschmückt, die im Übergang von der gotischen zur Renaissancemalerei stehen. Es wechseln Bilder nach Gemälden, landschaftliche Darstellungen im Stil Altdorfers, komische Gestalten des damaligen Augsburg und Kopien nach italienischen Plaketten und Medaillen ab. Besonders interessant sind die letzteren, die sich damals offenbar in einer Augsburger Sammlung befanden und sicherlich auch auf die Augsburger Kunst einwirkten. Die Randleisten gehen vielfach auf das Breviarium Grimani zurück. Die Entstehung des Buches ist um das Jahr 1521 zu setzen und sein Verfertiger war nach dem Monogramm N. R. wohl Narzissus Renner.

Herr Sieveking bespricht an der Hand einer Reihe von Terrakotten, die teils der Sammlung des Antiquariums angehören, teils sich im Privatbesitz des Herrn Dr. Arndt befinden, verschiedene Karikaturen hellenistischer Zeit, und zwar solche ohne Masken, die nach Vorwürfen aus dem täglichen Leben gebildet sind, sich aber

an die feststehenden Typen der neueren Komödie anschließen.

Herr Wolters zeigt zwei der typischen Grabskulpturen aus Palmyra, die zum Verschluß der Grabstätten gedient haben, beides Bildnisse von Frauen, ungefähr 200 nach Chr. anzusetzen, das eine durch die Inschrift als Abil, Tochter des Hibul, bezeichnet. (Vgl. oben S. 144.)

Sitzung vom 18. März 1910.

Herr Berolzheimer bespricht eine Zeichnung von Leonardo da Vinci, die in der neuen Publikation von Seidlitz veröffentlicht ist, und stellt sie sehr nahe an das Gemälde der Anbetung der Könige in den Uffizien in Florenz.

Sodann zeigt er im Anschluß an Marcel Guérin, J. L. Forain, Catalogue raisonné, Paris 1910, seltene Lithographien von Forain vor.

Herr H. Braune weist eine alte Kopie einer in der Residenz zu München verbrannten Kreuzigung von Mathias Grünewald vor. Die Kopie befand sich früher in altem Preysingschen Besitz, jetzt in dem des Freiherrn v. Cramer-Klett. Sie ist offenbar in Originalgröße. Ein alter Stich von Sadeler nach demselben Bilde wird in manchem durch diese Kopie korrigiert. Sie scheint ziemlich getreu nach Grünewalds Manier, doch weisen verschiedene Anhaltspunkte auf das späte 18. Jahrhundert als Entstehungszeit der Kopie hin, weshalb das Original nicht, wie bisher geglaubt wurde, 1674 verbrannt sein könnte, sondern noch später existiert haben müßte.

Herr H. Buchheit reicht einige Miniaturen aus dem Bayer. Nationalmuseum in München herum, darunter eines der größten und besten Emailbilder von dem berühmten Frankfurter Künstler Peter Boil, signiert 1716, eine Beweinung Christi nach einem Bilde Adrian van der Werffs. Es stammt aus der Mannheimer Sammlung. Eine wohl französische Arbeit zeigt das Bildnis Max Emanuels von 1680 und trägt rückwärts eine eigenhändige Widmung des Kurfürsten. Das Bildnis einer Nürnberger Patrizierin ist signiert: H. Fuchs pinx. 1671. Ein weiteres ist eine vorzügliche Arbeit von Rosalba Carriera aus der Mannheimer Sammlung. Von Demarées findet sich ein Bildnis eines unbekannten wittelsbachischen Prinzen.

Weiter gibt er zur Ansicht eine Rokokostatuette einer Venus von Holz, die nach der Signatur von dem berühmten Münchener Bildhauer Fr. Ig. Günther 1753 gefertigt ist. Sie befindet sich in Privatbesitz.

Herr Wolters erläutert farbige Nachbildungen der kretischen Fayencen, die einem Heiligtum des Palastes in Knossos (zweites Jahrtausend vor Chr.) entstammen. Sodann legt er einen aus Attika (Markopulo) stammenden Frauenkopf von Marmor vor. Er ist offenbar von einem Grabrelief des vierten Jahrhunderts vor Chr. abgeschlagen und verdient trotz handwerksmäßiger Arbeit besondere Beachtung durch das bei Darstellungen von Frauen auf diesen Reliefs seltene Bestreben, individuelle Züge, vor allem die Erscheinungen des Alters, zum Ausdruck zu bringen. (Der Kopf ist inzwischen in den Besitz der K. Glyptothek übergegangen.)

Sitzung 2. Mai 1910.

Herr von Bissing suchte den neuerdings von Studniczka bestrittenen ägyptischen Ursprung der Silberschale aus Sammlung Cesnola in Berlin (Arch. Jahrbuch 1898 S. 35) zu erweisen und zwar auf Grund der neuen Funde ägyptischer Silbergeräte der XIX. Dynastie (Musée Égyptien II; vgl. oben 13. Dez. 1909). Insbesondere ging er auf die Formen des Wagens und den Pferdetypus ein und betonte, daß mit der kyprischen Silberschale nicht in erster Linie die großen Reliefs, sondern die Werke der Kleinkunst (Goldschmiedearbeiten, Skarabäen, Bildhauerskizzen) zu vergleichen seien. (Der Vortrag wird in erweiterter Gestalt im Arch. Jahrbuch erscheinen.)

Weiter legte er die drei Bände Quibell, Excavations at Saqqara vor und wies namentlich auf die darin veröffentlichten Skulpturen, Architekturglieder und Malereien aus dem Kloster des hl. Jeremias hin.

Herr H. Braune schreibt einige Tiroler Bilder der Augsburger Galerie dem Michael Pacher und seiner Werkstatt zu, und weist die Flügel zu den neuerworbenen sog. Seppschen Aposteln, die er dem M. Reichlich zuteilt, in der Schleißheimer Galerie, im Kloster Neustift bei Brixen und im Münchner Privatbesitz nach, wodurch der ganze ehemalige Altar rekonstruiert erscheint. Ferner tritt er bei einigen Bildern der Pinakothek für die Urheberschaft von Pleydenwurff ein.

Herr August L. Mayer erläutert an der Hand von Photographien die spanischen Bilder im Besitze der Alten Pinakothek in München, und kommt zu dem Ergebnis, daß die meisten von andern Künstlern stammen, als bisher angenommen wurde. So sei das Bild: Johannes und Maria auf dem Wege zum Grabe andalusische

Schule, wohl von Antonio de Castillo, der Tod des Seneca und Kreuzabnahme des hl. Andreas Frühwerke des Giordano, das Reiterporträt des Grafen Olivarez sicher von Mazo, wie es jetzt schon bezeichnet sei, das Porträt eines Seehelden nicht von Blas Benedetto Rodriguez, sondern von dem aus Antwerpen stammenden Adriaen Dierickx genannt Rodriguez, die beiden großen Genrestücke nicht von Moya, sondern höchst wahrscheinlich von Pereda. Der José Antolinez zugewiesene hl. Hieronymus dürfte Mattheo Cerezo angehören, von dem das Leipziger Museum ein ähnliches Bild besitzt.

Herr Sieveking zeigte drei antike Stücke aus Münchner Privatbesitz. 1. Ein von einer Marmorstatue der Artemis stammendes Bein mit Jagdstiefel, an dem in außerordentlich feinem Relief eine Hirschjagd wiedergegeben ist. 2. Die aus Kleinasien stammende Marmorstatuette eines Jünglings, ein griechisches Originalwerk, das in den Proportionen auf lysippischer Grundlage beruhend, in der Arbeit die weiche, malerische Tendenzen verratende Stilisierung der frühhellenistischen Zeit zeigt. 3. Einen prachtvollen mit Granat durchsetzten Goldschmuck des 4. Jahrhunderts vor Chr. aus Kertsch, sehr ähnlich einem in Petersburg befindlichen Stück, wohl von einem Griechen für einen skythischen Fürsten gearbeitet und daher ein Gemisch griechischen und barbarischen Geschmacks.

Sitzung 6. Juni 1910.

Herr Gräff legte zwei Handzeichnungen aus den Beständen der Graphischen Sammlung vor, die bisher noch nicht auf den Meister bestimmt worden waren. Die erste, einen heiligen Hieronymus im Gebet, wies er nach als Vorstudie zu einem Gemälde des Boccaccio Boccaccino in dem Museo Civico in Cremona; die andere, das Fragment eines Triumphzuges, hält er für ein Werk des jüngeren Hans Holbein, das stilistisch etwa um 1536—38 zu setzen ist und zu den reifsten Werken des Künstlers gehört.

Herr Stöcklein berichtet über seine auf die Zeit Kurfürst Maximilian I. von Bayern bezüglichen archivalischen Forschungen und besonders über die Hofstaatsrechnungen Herzog Albrecht VI. von Bayern, welche äußerst interessante Angaben bieten über Goldschmiede, Erzgießer und andere Künstler Münchens. Genaueres wird eine regestenmäßige Publikation bringen, die bald erscheinen soll.

Herr Wolters legt aus Privatbesitz eine Anzahl Smyrnäer Terrakotten vor, welche besonders deutlich Abhängigkeit von Werken der großen Kunst zeigen. Eine, leider fragmentiert, ist eine gute Kopie des lysippischen (farnesischen) Herakles; ein Kopf hängt von einem archaischen Vorbild ab (Haartracht wie beim Apollo von Piombino), bildet aber die strengen Formen des Gesichts in jüngerem Geschmack um, und ein zweiter Kopf gehört, aber ebenfalls als freie Nachbildung, zu dem Dionysoskopf in Leiden.

Derselbe zeigte dann einige Vasenreste, gleichen Besitzes. Ein rotfiguriger Teller epiktetischen Stils zeigt einen Jüngling sitzend, vor ihm ein lebhaft bewegtes nacktes Mädchen. Eine Anzahl von Scherben entwickelten feinen Stiles, zeigen ein Ballspiel mehrerer Mädchen. Eine, ebenfalls jüngere, Vase zeigt eine familiäre Szene im Olymp: Aphrodite sitzt und hebt zur Züchtigung den Pantoffel, während Eros, ihr den Rücken zuwendend, die Arme grade ausgestreckt, vor ihr steht und seine Strafe erwartet. Die Reste eines vierten Gefäßes endlich, im Stil den feiner reich verzierten rundlichen Lekythen gleich, zeigen einen prächtig gekleideten bärtigen Mann, der eine verhüllte, ebenfalls prächtig gekleidete Frau an der Hand dahin führt; der Eindruck, daß es sich um die feierliche Heimführung einer Braut handle, wird durch die Reste zweier weiß gemalter kurzbekleideter Tänzerinnen rechts und links gesteigert und dahin näher bestimmt, daß es sich wohl um eine Kultzeremonie, eine heilige Hochzeit, handle.

N3. M9 1910 V5

a39001 0030760346

7.74

Library
of the
Walters Art Gallery